BREVIARIOS

del

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

73

¿QUÉ ES EL CLASICISMO?

Traducción de

JULIAN CALVO

¿Qué es el Clasicismo?

por

HENRI PEYRE

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Mexico – Buenos Aires

Primera edición en francés, 1933
Segunda edición en francés, 1942
Primera edición en español, 1953
Segunda edición en español, 1966

La presente versión ha sido hecha sobre la segunda edición francesa de esta obra, que fué registrada por Editions de la Maison Française, Inc., de Nueva York, en 1942, bajo el título de Le Classicisme Français

Derechos reservados conforme a la Ley
© 1949 Fondo de Cultura Económica
Av. de la Universidad 975 México 12, D. F.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

PRÓLOGO

En 1933 publicamos en la librería Droz, en París, un librito titulado *Qu'est-ce que le classicisme? Essai de mise au point.* Ese libro está agotado desde hace años. El interés que numerosos lectores, franceses y extranjeros, muestran por todo lo que se refiere al siglo XVII francés ha suscitado después numerosos trabajos. Hemos utilizado estos estudios recientes, como lo demuestra una bibliografía que, tras muchas eliminaciones, cuenta más de trescientos títulos. Asimismo hemos modificado, precisado o ampliado nuestra concepción del clasicismo francés y, en la medida en que era provechoso, también la del clasicismo "eterno", del que el francés es una faz, quizás la más bella y la más pura en el conjunto de las literaturas modernas. He aquí, pues, ante el público, una obra puesta al día y enteramente refundida.

Esta obra aparece en el continente americano y en uno de los momentos más cargados de angustias para Francia. No es un frívolo diletantismo este volverse hacia el más glorioso pasado de la cultura francesa en años de trágica incertidumbre. No es tampoco, ni mucho menos, desesperanza del presente y desconfianza del porvenir. Los mismos franceses, en su angustia física y moral, encuentran ahora mismo en Corneille, en Pascal, en Molière y en Bossuet estímulos preciosos. Su siglo XVII les enseña o les recuerda que su historia, aun en las épocas más gloriosas, nunca estuvo exenta de pruebas, destrozos y peligros mortales. Siempre han salido de estas pruebas más depurados, más graves, más audaces, más resueltos en su tendencia "hacia lo bello y lo grandioso", según la expresión

de Bossuet. Su gran siglo no los ha esterilizado ni los ha petrificado en una admiración servil y convencional. El milagro de la cultura francesa está en haber mantenido su continuidad durante diez siglos, sin dejar de ser, sin embargo, siempre nueva y diferente de sí misma. En estas cualidades y en estas virtudes clásicas, que Francia ha encarnado en diversas ocasiones y particularmente en el siglo XVII, ven hoy un mensaje más actual que nunca todos los que tienen fe en Francia: que si desapareciesen esos dones de la profundidad que es claridad, de la pasión que es prudencia, de la serenidad que es triunfo sobre la inquietud, del orden que es victoria sobre la turbulencia, del equilibrio que es vida frágil pero armoniosa, de la razón que es la audaz afirmación del poder del espíritu sobre las cosas, toda la cultura y la civilización entera, no ya sólo de Europa, sino de todo el Occidente, sufrirían un embate del que quizás nunca más podrían levantarse.

PRÓLOGO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

Se complace el autor de este libro en el interés que el Fondo de Cultura Económica, tan activo, ha manifestado en favor de varias obras francesas de erudición y de crítica. Mientras la vieja Europa se agotaba en guerras que la dejaron llena de inquietudes ante el futuro, mientras los Estados Unidos asumían el riesgo de dejarse ganar por la obsesión del papel gigantesco y peligroso de dirección de la historia que súbitamente se les confiaba, una floración filosófica, literaria y artística ha hecho de México un centro de irradiación.

Lo moderno carece de secreto para un pueblo de espíritu desenvuelto y de gusto liberal y osado. Pero sabe que su papel de gran país cultural le impone también el conocimiento de todo lo que queda vivo del pasado. Y pocas de las grandes épocas creadoras permanecen tan vivas como el clasicismo francés. Nunca se ha escrito tanto sobre Corneille y Pascal. Malraux ha confesado su vinculación (como Bernanos y Montherlant) "a la heroica tradición de Francia, a la de Corneille". Sartre, en nombre propio, de Anouilh y de Camus, asegura que los jóvenes dramaturgos franceses se alinean junto a Corneille y que, desde 1940, Francia entera se caracteriza por un jansenismo latente. Después de domeñar su romanticismo de juventud, Camus declaró en 1945 su afición exclusiva por la gran literatura clásica francesa, madre de la única revolución que tuvo un sentido en arte: "la exacta correspondencia de la forma y el fondo, de la lengua y el argumento", y elogiaba sobre todo la "apasionada monotonía" de una novela como la *Princesse de Clèves*. Los jóvenes filósofos invocan más que

nunca a Descartes, y Pascal seduce a los incrédulos más todavía que a los que orientan su pensamiento apostando a la inmortalidad y a su fiador, Dios. "Toda filosofía que no haya refutado a Pascal, es vana, declaraba recientemente uno de estos contemporáneos del existencialismo.

Se ha tenido la deferencia de leer con indulgencia este libro sobre el clasicismo y de atribuirle algún valor permanente. Su punto de vista es a la vez moderno e histórico: trata de despejar la concepción del clasicismo que puede ser hoy la nuestra, en este momento central de un siglo turbulento pero respetuoso hacia el pasado. En modo alguno seguirá en detalle las disputas literarias de una época no exenta de pedantería. Cree poco en escuelas y reglas y prefiere investigar el contenido ideológico, la intensidad sensible y la tonalidad emotiva, el ideal de belleza, que son lo mejor del clasicismo. No es ésta, pues, una historia de la literatura clásica, hecha ya por otros; más bien es un análisis palpitante de lo que hace de ésta una literatura singular y operante hoy entre nosotros, dentro y fuera de Francia.

Esta versión, que sigue el texto publicado en 1942 en Nueva York, no ha tenido que sufrir modificaciones esenciales. Corrige algunos errores materiales y, sobre todo, agrega medio centenar de títulos importantes a la bibliografía que cierra el volumen. Las investigaciones realizadas por eruditos tan diligentes como Antoine Adam, Henri Busson y otros más jóvenes, pero no menos dignos de aquellos sabios, como Rene Pintard, Jean Orcibal, han precisado desde hace diez años muchos puntos. Nuestra perspectiva, sin embargo, no parece haber sido rectificada. Y la misma universalidad del ideal clásico hace quizás que la exposición del

clasicismo sea igualmente válida para los lectores del Nuevo Mundo y para los del Antiguo, tanto para aquellos cuya cultura primaria es la española o la hispano-americana, como para los anglo-americanos.

El punto en que parecen concentrarse las discusiones recientes, como lo ponen de manifiesto las adiciones a nuestra bibliografía, es saber si no debería llamarse barroco a lo clásico y si no habrá tanto barroquismo como clasicismo en la literatura y el arte franceses del siglo XVII. Declararemos sin ambages que ninguno de los argumentos propuestos por quienes sostienen que el clasicismo francés es barroco ha logrado convencernos. Dos puntos son aceptados sin duda: el barroco es ya un concepto del que no puede prescindir la historia literaria, y el prejuicio desfavorable que, particularmente en francés, asociaba la palabra barroco a ideas de extrañeza un tanto ridícula, de pomposa y risible vacuidad, se halla en trance de muerte.

Pero de aquí a sostener que el estilo de Pascal, algunos pasajes de Racine, las máximas de La Rochefoucauld y los cuadros de Poussin se iluminan cuando se les llama barrocos, nos parece muy excesivo y como si arrojara un velo de oscuridad sobre realidades ya de por sí bastante complejas. Conviene insistir sobre todo en dos o tres verdades que los partidarios del barroco, que a menudo vienen a ser los titulares de un imperialismo panbarroquista, descuidan con desenfado.

Ante todo, de nada aprovecha verlo todo barroco. Claro que si barroco significa tensión, pasión de grandeza, multiplicidad de ornamentos que contribuyen a una ordenación a veces hostil a la simetría, confusión deliberada entre los géneros, aceptación de la violencia y de lo macabro, deseo de

sorprender con el estilo, estos rasgos "barrocos" se encuentran en diversas épocas de la historia del arte y de las letras: en la Antigüedad sin duda y sobre todo hacia el fin de la latinidad, a fines de la Edad Media y en todo el Renacimiento. ¿Hay algo más barroco que los dramas de Víctor Hugo, que algunos relatos de Balzac, que Barbey d'Aurevilly y que el surrealismo?

Pero se servirá con mayor eficacia la comprensión de la literatura reservando el empleo del término barroco para un determinado arte y para una literatura determinada que acompañaron o siguieron a la Contrarreforma. No es menos cierto que a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, en Francia se intentó el barroco, que inspiró a grandes poetas como D'Aubigné y Jean de Sponde, pero pronto fué combatido y reemplazado por el clasicismo. El barroco no es el preciosismo, sino lo contrario: es viril, tenso de energía, y se complace en la libre creación de extrañas formas por medio de la fantasía del espíritu, mientras que, en cambio, habrá mucho de preciosismo (es decir, también de feminismo, de análisis de la pasión, de intelectualización del sentimiento) entre los clásicos. Claro es que no se vence a un adversario o un movimiento más que tomando de él y asimilándose lo que tenga de valioso y de constructivo en sus afirmaciones. El clasicismo francés adviene tras algunas tentativas de barroquismo. Pero mientras que el barroco francés fué algo pálido y en mucho inferior al de la península ibérica, de la Europa central y de los Países Bajos, probablemente porque no correspondía a una verdadera tendencia del genio nacional, el clasicismo se expandió sólo en Francia. Si el siglo XVII francés fuese sobre todo barroco, a pesar de la belleza de algunos dramas de Corneille

y de Rotrou, no ocuparía en la cultura occidental el céntrico lugar que le corresponde. Conservó elementos de tensión, en ocasiones de búsqueda extraña, de rebelión secreta y, como se ha afirmado, de romanticismo domeñado, pero su originalidad está justamente en haber subordinado todo esto a la procura de un orden más sereno, de una belleza más pura, de una concentración más intensa en el interior del hombre, y no en el juego de la fantasía que lo prodiga; en fin, en una sobriedad económica y casi monótona de los medios artísticos que emplea.

El término clásico, caro a los franceses para designar su siglo XVII, irrita con frecuencia a los extranjeros, porque parece implicar que sólo Francia logró una realización digna de los griegos y los latinos, y que los demás pueblos europeos no conocieron sino una apariencia de clasicismo. Pero nadie pretende hoy conceder al vocablo "clásico" un valor superior a cualquier otro o hacer de él la única cumbre soberana alcanzada por la literatura de Occidente. Sencillamente, así como otros países buscaban entonces otras formas de belleza, vivían en una prolongación espléndida de su Renacimiento, no se hallaban reducidos a los límites que Luis XIV impuso a su pueblo, entonces Francia fué llevada a estudiar al hombre interior y a traducir su exploración de las almas en un arte discreto y de apasionada sobriedad. El siglo XVII francés es original y tan moderno todavía hoy porque integró en su clasicismo una materia anterior rebelde, rica en elementos barrocos que no lograron encontrar su plena expresión en la era de Enrique IV y de Luis XIII.

I

INTRODUCCIÓN

Una obra que se propone responder a la pregunta "¿Qué es el clasicismo francés?" seguramente no necesita justificar su existencia con amplias consideraciones preliminares. La pregunta se plantea inevitablemente, tarde o temprano, al crítico, al estudiante, al francés culto que reflexiona sobre la literatura y sobre el pasado de su país. Igualmente se plantea al extranjero deseoso de comprender la cultura francesa en su esencia, de asimilársela si es posible, pero que con demasiada frecuencia encuentra en este clasicismo una imprevista dificultad. A estos lectores franceses y extranjeros que se hayan visto llevados por sus estudios o sus reflexiones a preguntarse, no sin cierta impaciencia, "¿qué es exactamente el clasicismo francés?", es a quienes tratamos de ofrecer una respuesta, matizada, pero clara y fácil de utilizar.

De ninguna manera pretendemos exponer aquí una teoría completamente nueva sobre el clasicismo, ni proponer que este término de tan diversas acepciones se defina mediante una fórmula preferible a las otras treinta o cuarenta con que ya contamos. Toda nueva teoría sobre la noción de clasicismo (va se considere al clasicismo dogmáticamente "en sí" y como una de las eternas actitudes del espíritu humano, o históricamente, en el pensamiento y en el arte de un país determinado y en una cierta época) correría el riesgo de confundir todavía más un problema que ya es bastante confuso. Después de ciento cincuenta años de discusiones sobre la palabra y la cosa, esa teoría, para

ser nueva, seguramente tendría que acudir a la paradoja, limitarse a discrepar de las afirmaciones de nuestros diversos predecesores y hacerse deliberadamente exclusiva y parcial.

Muy otro es el objeto de esta obra. Con un eclecticismo en el que podrá verse sin duda nuestra preocupación por la imparcialidad, agruparemos cierto número de rasgos con los que se han esforzado en caracterizar el clasicismo los críticos más diversos, que por serlo hemos elegido de propósito. Utilizaremos los más recientes resultados de la erudición contemporánea para exponer la situación en que se encuentra cada una de las cuestiones de detalle que comprende el vasto problema del clasicismo. Aportaremos también el resultado de nuestra propia experiencia como francés que ha vivido en el extranjero y que fuera de Francia ha expuesto la historia de nuestra literatura a públicos ganados por la curiosidad y la simpatía, pero de ninguna manera entorpecidos por favorables prejuicios ni desinteresados por una enseñanza escolar que se soportó con impaciencia. Haciéndolo así, procuraremos ser siempre claros y concisos, sin que ello nos lleve a generalizar o simplificar con exceso; procuraremos ser precisos sin caer en la minucia pedante; procuraremos huir de las especulaciones de estética trascendental o de filosofía de la historia, pero sin temer por eso abordar ideas.

Después de haber comentado o interpretado a nuestros grandes escritores del siglo XVII ante los auditorios más diversos, muchas veces nos hemos encontrado en grave dificultad cuando se trataba de recomendar a hombres curiosos o a estudiantes ávidos de conceptos precisos, la obra cómoda que deseaban, en la que el clasicismo fuese definido y caracterizado con claridad. Ni las páginas que en

1795 escribiera Goethe bajo el extraño título de "Sanseulotismo literario", ni el ensayo demasiado difuso de Sainte-Beuve, ni la brillante conferencia de Herbert Grierson, ni el apresurado y parcial folleto de Gonzague Truc, ni la misma obra reciente, de vehemencia apasionada, apasionada hasta la grandeza, pero confusa y desordenada a no poder más, de J. Fidao-Justiniani, podrían constituir, en efecto, una respuesta satisfactoria a la pregunta que se han planteado a sí mismos esos críticos y que tantos otros se siguen planteando después de ellos: "¿Qué es un clásico?" [1]

¿Seremos más afortunados? Viniendo después de tantos otros, al menos confiamos en evitar algunas de las trampas en que cayeron nuestros antecesores. Utilizaremos liberalmente sus esfuerzos y siempre que nos sea posible les cederemos la palabra. No nos detendremos enfrentándolos vanamente unos a otros para demostrar una vez más que el concepto de clasicismo engloba mil ideas diversas y tal vez contradictorias y que inclusive la palabra clasicismo está mal elegida. Sería un juego demasiado fácil, para el que no se requiere más que un alarde de lecturas y cierto sentido de la ironía. Preferimos seguir la lección de los mismos clásicos, que, salvando sus diferencias individuales, optaron por los rasgos más generales que hacen semejantes a los hombres y les permiten comprenderse y soportarse. En un libro como éste, que desea ser útil y didáctico, el buen sentido, que no siempre ex-

[1] Véanse en nuestra bibliografía, números 130, 248, 135, 282 y 104, las referencias precisas a estos cinco autores. Añadamos de una vez por todas que en esta obra se tratará ante todo del clasicismo francés del siglo XVII, y del clasicismo o de lo clásico en general sólo excepcionalmente, cuando la comparación con otras literaturas nos parezca en verdad esclarecedora de los problemas particularmente franceses que nos planteamos.

cluye el matiz, vale más que la procura de una originalidad facticia o forzada.

Las referencias ocuparán, pues, amplio espacio en esta exposición. Las prodigaremos no sólo por modestia, ni para disimular ingeniosamente nuestra opinión (y mucho menos nuestra falta de opinión) tras de la elocuencia de nombres más ilustres, sino más bien para que nuestro intento de dilucidación sea más práctico y objetivo, en cuanto más representativo de una gran parte de la opinión contemporánea. A este efecto no tendremos inconveniente en valernos de las referencias que nos han trasmitido escritores modernos o inmediatamente contemporáneos. El conocimiento que hoy tenemos del siglo XVII difiere considerablemente del que tenían Nisard, Taine y Brunetière. Añadamos que las opiniones de un Paul Valéry, un André Gide o un André Suarès, de un Benedetto Croce ó un T. S. Eliot nos importarán más que las de tanto erudito y profesional de la historia literaria. De ningún modo equivale esto a desdeñar estúpidamente la crítica universitaria ni a denigrar vanidosamente a nuestros mayores o a nuestros colegas. Es que se cree que los profesores están interesados en alabar el clasicismo; nadie se extraña de oírles elogiar (suponiendo que todavía lo hagan) el orden, la regla, la disciplina, la prudencia y la razón de los clásicos. Quisiéramos también divisar y hacer divisar a nuestros lectores y a nuestros estudiantes lo que el clasicismo conserva de vivo, de robusto y de juvenil. Bastante tiempo se les ha mostrado la faz escolar de este clasicismo, una faz bastante ajada por tantos años de internado en las salas de estudio.

Por análogo motivo no nos situaremos tanto en el punto de vista del lector francés, bien preparado para comprender el período clásico de su histo-

ria por una educación tradicional y, a no dudarlo, por el orgullo que inspira un legado tan rico y antiguo, como en el del extranjero, el americano o el inglés de nuestros días. No es malo que el *Cid*, la *Ecole des femmes* y *Bajazet* sean leídos o escuchados en ocasiones por adolescentes o por hombres a quienes nadie enseñó nunca a respetar los nombres de Corneille, Molière y Racine (o que, por reacción contra esa misma enseñanza, abominan de ellos). Un signo confortador de la vitalidad de estas obras, y también de las tragedias de Sófocles o de las comedias de Aristófanes, es que triunfen de esta prueba con mayor seguridad que muchas obras modernas o que tantos dramas isabelinos. La falta de relativismo histórico que caracteriza a veces a los auditorios extranjeros redunda más a menudo de lo que se piensa en ventaja de los clásicos. El joven norteamericano que no se siente intimidado por ninguna veneración ante Poussin, Moliere o Pascal espera de estos maestros extranjeros que le diviertan, le emocionen o le "estimulen" lo mismo que tal o cual pintor o escritor de su país y de su tiempo. Y muy a menudo no se siente nada defraudado.[2]

La experiencia de varios años de enseñanza en el extranjero nos ha convencido ampliamente de

[2] La aspiración que indirectamente formula un crítico reciente se cumple así: las obras clásicas tienen que luchar contra un público nuevo exactamente como lo hace una obra escrita ayer por un desconocido, y luchan victoriosamente. "Si las salas de espectáculos se encontrasen llenas de hombres nuevos y sin prejuicios, entonces las grandes obras tendrían que luchar por la consumación de su existencia antes de mostrar sus perfecciones. Pero felizmente hay un rumor de gloria, una espectación casi general y, por el solo poder del silencio, una disposición favorable de todos. Con frecuencia me he compadecido de la obra nueva, que viene hacia mí sin cortejo alguno, que no está sostenida todavía por la aclamación humana." Alain, *Propos de littérature* (Hartmann, 1933), p. 99.

que no es ni mucho menos imposible hacer que gusten de nuestra literatura clásica los jóvenes anglosajones. Basta para ello un poco de paciencia, cierta habilidad, y elegir un punto de vista que no es necesariamente el del profesor francés que en los liceos de París o de Carpentras enseña la necesidad de mostrar admiración por La Fontaine y por Boileau para salir airoso en el examen final. En realidad parece que, después de una veintena de años, la atmósfera literaria es va más favorable para una comprensión inteligente del clasicismo que nunca antes lo fué. Críticos tan estimados como Lytton Strachey y T. S. Eliot, filósofos o ensavistas como T. E. Hulme y Middleton Murry en Inglaterra o Waldo Frank en Estados Unidos, un novelista como Maurice Baring,[3] han hablado hace poco de Bossuet o de Racine con una admiración simpática y fervorosa, que en vano se hubiera esperado de la generación de Carlyle, Emerson o inclusive de Matthew Arnold. Hemos podido hasta comprobar que la prosa de Pascal y la poesía de Racine o de La Fontaine pueden llegar a los jóvenes norteamericanos más fácil y más vivamente que la novela de Balzac o que nuestros llamados poetas románticos, para los que la acogida del extranjero fué siempre bastante relativa. Aunque muy original, nuestro ro-

[3] Véase la bibliografía, núms. 261, 87, 88, 156, 202, 113, 21. La mejor obra que existe sobre Madame de La Fayette se debe a un profesor de la Colombia británica, Henry Ashton. El más reciente y casi el único libro voluminoso en inglés sobre Racine lo escribió en 1939 otro profesor de Vancouver (nº 55). Los inmensos e importantes trabajos de Henry C. Lancaster sobre el teatro del siglo XVII gozan de autoridad general. Henry Stewart, de Cambridge (Inglaterra), es uno de los mejores pascalistas de hoy; C. Lewis May publicó en 1938 uno de los últimos libros inspirados por Fénelon, y ha sido continuado en 1950, en Nueva York, con una biografía psicológica del mismo autor por Katharine Day Little.

manticismo no es por fuerza superior en belleza o en novedad al romanticismo inglés ni tal vez al romanticismo alemán. En cambio, es verdad que nuestro clasicismo es un logro único, al que nada ofrece punto de comparación o de legítima analogía en la Europa moderna. La fluidez y la delicadeza melódicas del verso de Racine y de La Fontaine (y de algunos poetas menores del siglo XVII, como más tarde de Mallarmé y de Paul Valéry) es más original, en el conjunto de la literatura europea, que las elegías de Lamartine, los poemas filosóficos de Vigny, los éxtasis o las añoranzas de Musset y de Víctor Hugo cuando cantan la naturaleza, el amor o el infinito frente a Goethe, Lenau, Lermontov, Wordsworth o Shelley.

Por otra parte, tampoco se trata hoy de preferir sistemáticamente nuestra literatura clásica a nuestra literatura romántica, ni de presentar a aquélla como la única expresión auténtica de Francia. Confiemos en que ya han sido superados los tiempos de estas mutilaciones ruinosas. Gracias a Dios, podemos proclamar con largueza de espíritu y no sin orgullo que nuestra historia literaria cuenta con más de un "gran siglo" y en ello radica su superioridad con respecto a las literaturas, menos continuas, de varios países europeos. Pero es lícito repetir a los extranjeros y a nuestros contemporáneos franceses que a todo el que quiera comprender el pasado y aun el presente de nuestro país le es indispensable conocer el clasicismo. Si es normal que los escolares extranjeros comiencen leyendo a Alejandro Dumas o a Edmond Rostand, a Maupassant o a Anatole France, y hasta *Pablo y Virginia* o los *Silencios del coronel Bramble*, no lo es menos que les expliquemos después que comprender el mérito y la ventaja de lo que difiere de ellos o de nosotros son

mayores que los de entender lo que se nos asemeja: que una iniciación en el clasicismo francés constituye para ellos, a este respecto, el más seguro enriquecimiento de sus perspectivas y el más fecundo enriquecimiento de su cultura.

Como se dirige, pues, a lectores muy diversos y que pueden no ser compatriotas nuestros, nuestra presentación del clasicismo francés se impondrá ciertas directrices que conviene formular con claridad desde el principio.

A. Demasiados campeones de nuestro clasicismo han querido admirarlo por exclusión, es decir, no ya en sí mismo, sino contraponiéndolo a lo precedente (la Edad Media y a veces el Renacimiento) o —aun con mayor frecuencia— a lo subsiguiente (siglo de Voltaire y de Rousseau, desbordamientos subjetivos de la época romántica, morbidez y excentricidades de la literatura moderna). Tales fueron Nisard, en cierta forma Brunetière y más recientemente Charles Maurras, Pierre Lasserre, Ernest Seillière, Louis Reynaud y sus discípulos.

Nada sorprende más y con mayor razón a los observadores y a los admiradores extranjeros de Francia que esta voluntaria mutilación que hacemos sufrir así a nuestro ser espiritual.[4] Ningún inglés

[4] Considérese, por ejemplo, la indignada extrañeza de un gran crítico español, ciertamente poco sensible a las bellezas de nuestra edad clásica, Menendez y Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas* en España (Madrid, Dubrull, 1891, vol. v, "El romanticismo en Francia", capítulo introductorio). Bajo este título se contiene en el volumen una verdadera historia de la literatura francesa moderna, algo anticuada ya, pero todavía llena de fogosidad y elocuencia. Lo que más irrita al gran crítico español es el descuidado desdén de eminentes franceses con respecto a su Edad Media. Le parece inadmisible que los franceses del siglo xix necesiten una traducción al francés moderno para leer la *Chanson de Roland*, "como si se tradujese al Dante o a Pedro López de Ayala al italiano o al español modernos" Pero se le escapa el alma del clasicismo fran-

se atrevería a cubrir de injurias a Shakespeare, Byron ni aun a Cromwell a pretexto de que no puede englobarlos en la misma admiración que a Pope, Burke, la iglesia anglicana y la monarquía británica. Un alemán, aun en el Tercer Reich, no renegó del "clasicismo" de Goethe pretextando haber elegido a Nietzsche y a Wagner como sus propios dioses. El legado francés es ciertamente de una riqueza poco común: comprende con el mismo título el misticismo caballeresco, la burla licenciosa de los *fabliaux*, las catedrales góticas y el palacio de Versalles, el clasicismo más consumado que haya conseguido ningún pueblo moderno y la Revolución francesa, es decir, la más encarnizada pasión por destruirlo y reconstruirlo todo, el romanticismo aparentemente más excesivo que haya batallado en Europa, el más intransigente realismo y el simbolismo más arrebatado por el ensueño y las nubes. ¿Pero es tan gravoso este patrimonio para los franceses de hoy que tengan que encarnizarse en mutilarlo, incapaces de aceptarlo y de asimilarlo en su conjunto? Cien años después de la batalla de *Hernani*, parece que deberíamos estar ya bastante lejos de estas querellas intestinas para que un francés, sin caer en un eclecticismo insípido y frío, siga sin decidirse a cerrar resueltamente la puerta a las dos diosas de la discordia que hasta ahora hemos hecho intervenir con demasiada facilidad en el estudio de nuestra literatura: la política y la religión.

B. Como ya nos separa bastante distancia del movimiento romántico, también podemos renunciar a la eterna antítesis clasicismo-romanticismo, que obsesionó demasiado a nuestros predecesores en estos intentos de definición. Es posible (y ya llegará

ces; no comprende de verdad más que a Corneille, a Pascal y a Saint-Simon, y se equivoca garrafalmente en cuanto a Racine.

el momento de examinar esta tesis) que, tomados en un sentido profundo, estos dos términos puedan servir para designar dos polos del espíritu humano, entre los cuales oscilaría periódicamente el imaginario péndulo que es para ciertos historiadores como el símbolo de la evolución de la literatura. Pero tomando las cosas desde un punto de vista menos filosófico y más modesto, ¿acaso no nos impresionan hoy más las profundas analogías que unen romanticismo y clasicismo? Pierre Moreau ha subrayado algunas de estas analogías en su obra sobre el clasicismo de los románticos (nº 192). Todos los estudios recientes sobre Chateaubriand, Stendhal, Merimée, Musset y Sainte-Beuve insisten en los numerosos y profundos rasgos "clásicos" que limitan el parcial y efímero romanticismo de algunos de sus escritos. El lirismo de Lamartine, de Vigny, del joven Hugo nos sorprende hoy por todo lo que encierra no sólo de oropeles pseudoclásicos y de maneras retóricas, sino por cuanto contiene de tendencia a la generalidad, de deseo de comprender, de explicar y de convencer, de orden y de claridad.

Los románticos, pues, pudieron definirse a sí mismos por oposición a los clásicos degenerados; pero de ninguna manera se han definido los clásicos en oposición al romanticismo o al Renacimiento. Inclusive ignoraban profundamente que se habrían de separar para siempre de los libertinos y probablemente de los preciosistas y que tras ellos vendrían generaciones nuevas que en las historias recibirían los nombres de "transición postclasicista", "prerromanticismo" y "neoclasicismo". Por poco iconoclasta que sea, un adolescente de hoy considerará a Racine y a Chateaubriand, a La Fontaine y a Víctor Hugo, a Bossuet y a Michelet igualmente "fas-

tidiosos" y "aburridos", mientras que hace todavía poco se reservaban estos epítetos poco corteses exclusivamente para los clásicos. *Hernani* o *Chatterton* no parecían menos envejecidos que *Polieucto* o *Británico* en la escena de la Comedia Francesa o del Odeón. Clasicismo y romanticismo, los dos hermanos que fueron rivales, pueden, pues, reconciliarse con facilidad y unirse hoy para ofrecer un frente común al advenedizo, alabado o denigrado, que se llama lo moderno, hasta que lo moderno también parezca a su vez envejecido y caduco. La verdadera escisión de la historia literaria y artística del siglo XIX, si fuese indispensable establecerla, estaría hacia 1860 más bien que hacia 1820.[5] Marcel Proust, Paul Valéry, André Gide, Cézanne y Ravel nos parecen hoy más lejanos del romanticismo que los mismos románticos lo estuvieron de los clásicos.

C. Uno de los más justos reproches que merecen la mayoría de los estudios franceses sobre el clasicismo es el espléndido aislamiento en que durante demasiado tiempo se ha querido mantener al clasicismo francés aparte del resto de Europa. Esta contemplación exclusiva y egoistamente satisfecha de sí mismo no es ya admisible en nuestro siglo de cooperación intelectual y de literatura comparada. Trataremos, pues, de ampliar nuestra perspectiva observando por encima de las fronteras nacionales; con frecuencia volveremos a situar el clasicismo del siglo XVII en el conjunto de las literaturas antiguas y modernas. Nada es más instructivo que investigar en

[5] Es la época de Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, la revolución poética más fecunda del siglo; del modernismo de los Goncourt, del decadentismo, de la aceptación del nuevo papel de la ciencia y de la revolución industrial por varios pensadores; del "Salón des Refusés" y de todo el movimiento pictórico que exalta a Manet, Degas y Monet; de Wagner y el wagnerismo; del *Capital* de Carlos Marx.

qué medida es posible descubrir los caracteres de una época clásica un poco análoga a la nuestra en Grecia, en Roma y en Inglaterra, y por qué falta una época semejante en las literaturas española, italiana y alemana. Procuraremos, así, no acumular puntos de comparación exteriores y artificiales, sino comprender mejor la autonomía y la originalidad de un gran período de la civilización francesa.

Al mismo tiempo que la literatura comparada, la historia del arte servirá también para precisar y extender nuestro concepto del clasicismo. "La historia literaria que no habla más que de literatura —ha escrito alguna vez el músico-poeta y arquitecto-prosista que fué Paul Valéry[6]— es una obra tan inconsistente como lo sería, por ejemplo, una historia política en la que no se mencionasen los acontecimientos económicos." Se ha descuidado con exceso la historia del gusto pictórico o musical del siglo XVII y se conoce muy mal cómo juzgaban los escritores y el público de la época Versalles o Val de Grâce, Poussin o Rembrandt, Lulli o Le Nôtre. Algunas indicaciones sobre el "clasicismo" de Poussin o de Claude Lorrain (anterior al clasicismo literario) podrán servir mientras tanto para aclarar nuestro intento de dilucidación del clasicismo.

D. Por último, en nuestro esfuerzo por captar en su verdad más amplia y en su calidad más excelsa el clasicismo francés, nos guardaremos de prestar excesiva atención a la doctrina y a las reglas.

Es muy cierto que la pedantería de los humanistas y de los gramáticos tiranizaba a la Francia del siglo XVII; que muchos sabios o sabihondos ocupaban entonces en la estima del público un lugar

[6] Paul Valéry, *Pieces sur l'art* (nº 291), p. 77.

muy superior al de La Fontaine, Madame de La Fayette, y hasta del mismo Boileau. Pero precisamente contra esos doctrinarios y pedantes fue como se formó el verdadero clasicismo. Racine y Corneille escribieron prólogos o "discursos", unos y otros más mediocres y menos importantes de lo que se querría. En esas ocasiones tuvieron que testimoniar una deferencia excesiva a los temidos teóricos que entonces estaban en candelero, de Chapelain a d'Aubignac y de Ménage al padre Bouhours. Pero eran muy poco críticos, y la ausencia o la insignificancia de sus observaciones sobre las lecturas antiguas, francesas o extranjeras, sorprenden cuando se las compara con las innumerables ojeadas críticas sembradas a lo largo de sus lecturas por un Gide, un Flaubert, un Chateaubriand, un Diderot o inclusive, desde finales de la edad clásica, por Bayle, Trublet o La Bruyère.[7]

Excelentes obras (sobre todo, las de René Bray y Hubert Gillot, núms. 35 y 126) conceden realmente a las teorías literarias del siglo XVII toda la importancia que merecen. El alma del clasicismo no está en Chapelain, La Mesnardière o d'Aubignac. No lo está ni siquiera en Boileau. Daniel Mornet, que ha estudiado de cerca la génesis de la claridad francesa y que durante mucho tiempo estuvo ofuscado por los comentarios de gramáticos y pedantes, lo ha proclamado con justeza. Los grandes escritores de 1660-1680 no crearon ni organizaron

[7] A propósito de Boileau, que leía el *Quijote* en las aguas de Bourbon y no tenía ni un comentario para la obra maestra española, Sainte-Beuve observa justamente: "Los poetas franceses del gran siglo, que escribían con una simplicidad que es sin duda un valor, no tienen ninguna opinión crítica, ninguna de esas apreciaciones literarias que cabría pedirles... Bastaba tener mucho talento en sus obras; en lo demás, como en la vida corriente, se economizaban las ideas." *Nouveaux Lundis*, VIII, 61.

la doctrina clásica. "Se debatieron contra ella y sólo porque se liberaron de ella en cierta medida fueron geniales." [8] Buscaremos, pues, la esencia del verdadero clasicismo en las obras mismas de Racine y de Moliere, de La Fontaine y de Bossuet. Este clasicismo profundo es ciertamente más difícil de captar, a espaldas de las doctrinas y a pesar de ellas, que las recetas de teóricos y pedantes; pero resulta lo único importante para quien no es un historiador profesional de las teorías literarias.[9]

Una lista bibliográfica de más de trescientos títulos completa esta obra. De cuantos artículos y libros hemos utilizado o citado, comprende todos los que se refieren directamente al problema del clasicismo. Es evidente que no consideramos esta lista como una bibliografía sistemática y completa sobre el clasicismo francés. Nada sería más fácil que hincharla desmesuradamente, pues apenas si hay

[8] Véase D. Mornet, núms. 195 y 196. La cita está tomada de este último texto, p. 514.

[9] Compréndase bien que no discutimos ni el vivo interés ni la importancia real de los estudios de René Bray, por ejemplo, sobre la formación de la doctrina clásica. El mismo objeto de su libro forzaba al autor a limitarse al período "doctrinario" del siglo, el que termina en 1660 y precede a las obras maestras. Pero para el hombre moderno, y sobre todo para el profano, las obras de los clásicos deben tener preferencia sobre las recetas doctrinales. Nuestro hipercrítico siglo tiene una tendencia peligrosa a inclinarse con simpatía fraternal hacia todos los que, antes que él, parecen haber sido críticos a su manera. Se multiplican, pues, las tesis sobre Montaigne, Fénelon, Voltaire, Victor Hugo, Anatole France y Verlaine como "críticos literarios". Y los autores de esas tesis experimentan una ingenua satisfacción en comprobar que todos estos "creadores" no eran, después de todo, críticos demasiado mezquinos, y aun habrían podido ser profesores bastante convenientes. Está muy bien. Pero se corre el riesgo de descuidar lo esencial, que es la obra misma, más misteriosa, más enigmática, mucho más reveladora que tal o cual artículo de crítica. Después de todo, tomando un ejemplo extremo, el mismo Baudelaire, tan grande como crítico, lo es todavía más, o más profundo, como poeta.

artículo de crítica medianamente serio ni libro de historia literaria que no aborde por algún lado la cuestión del clasicismo o que no emplee el término con mayor o menor rigor. Pero sería ese un trabajo bastante vano. Nadie puede pretender, ni desear, haber leído todo lo que se ha escrito sobre un tema tan vasto y tan vago como el clasicismo.

Tal como es, nuestra lista bibliográfica, completada con una tabla de concordancia por materias, podrá servir a quien quiera contemplar el clasicismo colocándose, como nosotros, en el punto de vista del lector moderno que desee juzgar sanamente y gustar con plenitud de la literatura del siglo XVII, valiéndose del concurso de otros hombres modernos, franceses y extranjeros.[10]

[10] Las referencias, en el texto o en las notas, remiten a los números de orden según los cuales están clasificados alfabéticamente los títulos de la bibliografía.

II

LA PALABRA CLASICISMO

Si la idea de clasicismo no es fácil de definir, tampoco lo es el vocablo mismo. Un lexicógrafo que recogiera pacientemente los diversos usos de la palabra y, catalogase las obras, tan numerosas y disímiles, que por diversas razones se ha calificado como clásicas, aportaría una preciosa contribución a la historia de la literatura.

Pero ésta sería una labor gigantesca. Algunas páginas de Paul Van Tieghem, demasiado teóricas, y una historia del término, incompleta sin duda pero muy sugestiva, esbozada por Pierre Moreau (núms. 294 y 192) son entre tanto lo más preciso que poseemos sobre este punto. La palabra "clásico", más venerable y más familiar a nuestros oídos, no parece que haya suscitado la curiosidad de los investigadores en el mismo grado que su hermana menor, "romántico", esa advenediza de tan súbita fortuna. Un planteamiento tan atento como el que ha merecido el vocablo "romántico" por parte de Alexis François, de Logan Pearsall Smith y últimamente de Fernand Baldensperger, sería muy bien recibido.[1]

En todo caso hay un extremo sobre el que es unánime el acuerdo: la palabra está muy mal elegida y son tan elásticas las acepciones de que es susceptible que no sin motivo irritan a los espíritus que gustan de la precisión y el rigor. ¿Qué hacer, pues? La palabra existe, es cómoda, se emplea sin cesar y continuarán utilizándola nuestros estudian-

[1] Véase bibliografía, núms. 112, 259 y 20.

tes y el público aunque los puristas rigurosos la destierren de su vocabulario. ¿Emplearla sólo en plural ("los clasicismos"), como para el término paralelo "romanticismo" ha propuesto un eminente filósofo norteamericano,[2] a fin de destacar bien que este término no designa una entidad sola y única, sino que encubre una pluralidad de sentidos diversos? No serviría esto más que para complicar inútilmente las cosas, pues cada uno de nosotros seguirá viendo surgir, tras "clasicismo" o "romanticismo", un cortejo de asociaciones y connotaciones particulares. Más vale resignarse a lo inevitable y contentarse con especificar, siempre que sea posible, en qué sentido se utiliza el término y a quién se aplica.

La expresión "clasicismo" fué probablemente mal escogida para designar la literatura del siglo XVII o de una parte de este siglo. Pero no es mejor el caso del término "Renacimiento", adoptado también tardíamente, al que hoy se le discute el derecho de simbolizar todo el siglo XVI, o que se quiere aplicar a diversas épocas anteriores que la palabra había rechazado precedentemente como bárbaras. No es mejor el caso de las etiquetas "impresionismo", "naturalismo", "simbolismo", "cubismo" y "expresionismo". Estos varios términos, exactamente como "clasicismo", se adoptaron por accidente, a menudo sin que hiciera falta, para designar a un grupo de escritores o de pintores;[3] acentúan un solo rasgo de este grupo de escritores o de artistas a expen-

[2] Arthur Lovejoy, "On the Discrimination of Romanticisms", *Publications of the Modern Language Association of America*, 1924, vol. XXIX, pp. 229-253.

[3] Algunas de estas etiquetas se comenzó colgándolas a los realistas, a los impresionistas o a los simbolistas con intención malévola, para ridiculizarlos, y fueron recobradas y enarboladas como propias por pura bravata.

sas de otros cinco o diez que se dejan en la sombra. En el impresionismo hay algo más que impresiones y en el clasicismo algo más que modelos escolares. Conservemos, sin embargo, estos nombres como fáciles marbetes, recordando que no son más que etiquetas y que su objeto no es otro que evitar la confusión que resultaría de la ruptura con el hábito de más de un siglo de crítica literaria. Más que un problema de palabras, la definición del clasicismo debe ser para nosotros un problema de ideas. Procuremos no tomar, según la expresión de Leibniz, "la paja de los vocablos por el grano de las cosas".

La historia de la palabra "clásico", mal conocida todavía, nos enseñará, pues, bastante poco sobre la cosa misma, sobre el complejo y palpitante estado de alma que recibe esta denominación tradicional. No por ello sería menos curiosa esta historia: nos remite al latín y al bajo latín, apunta a Pierre Moreau (Sainte-Beuve señalaba ya en Aulo Gelio el sentido de la palabra "classicus") y después, en 1548, a Thomas Sébillet,[4] a los diccionarios de Furetiere, de la Academia, de Richelet y por último al Littré o, en inglés, al Murray.[5]

Tres usos de la palabra parecen diferenciarse pronto:

A. Autores para usar en clase y por escolares.

[4] Sébillet, citado por Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française au* XVI^e *siècle*, habla de los "buenos y clásicos poetas franceses, tales, entre los antiguos, Alain Chartier y Jan de Meun", como de los mas adecuados para auxiliar en su inventiva al arrendiz de poeta. Véase Sébillet, *Art poëtique*, capítulo III, edición Gaiffe, Cornély, 1910, p. 26.

[5] La citada obra de Pierre Moreau (n^o 192) reúne y examina con gran claridad y finura los textos más importantes. La definición de Murray, en el *New English Dictionary*, es en suma la de Littré. Cotgrave definió la palabra "clásico" como "classical", después como "formal, orderly, in due or fit rank" y por último como "approved, authentical, chief, principal".

No es éste seguramente el sentido etimológico, pues "classicus" comenzó designando en latín a una clase de ciudadanos. Pero el recurso a la etimología no es siempre el procedimiento mejor para dilucidar el sentido de palabras que han sufrido una evolución tan compleja como ésta. "Clásico —decía Furetière— apenas se dice más que de los autores que se leen en clase, en las escuelas o que gozan de gran autoridad en ellas: Santo Tomás, Cicerón, Aulo Gelio, César." En la palabra "clásico" persistirá siempre el sentido de los autores más prudentes, de los más adecuados para que se les ponga en manos de los jóvenes escolares, los más a propósito para formar a la juventud.

B. Los autores que así se hace leer a los alumnos son considerados como los mejores. Se comprende sin esfuerzo que en la designación de "clásico" se envuelva con frecuencia un juicio de valor, un elogio, la proclamación de una superioridad. Tal es el sentido que da en primer término el Diccionario de la Academia Francesa: "Dícese de los autores de primer orden, que han venido a ser modelos en cualquier lengua" y "obra que ha triunfado de la prueba del tiempo y que los hombres de gusto consideran como un modelo". Clásicos serán, pues, los autores más grandes de cada literatura. La palabra se emplea corrientemente en este sentido general cuando la aplicamos como un título elogioso al Dante, a Shakespeare, a Calderón, a Rousseau o a Flaubert. Nuestros editores publican colecciones que denominan "los Clásicos del Oriente" o "los Clásicos franceses de la Edad Media". Tal es el verdadero y justo sentido de la palabra "clásico", proclama Matthew Arnold.[6]

[6] Matthew Arnold, *Essays in Criticism*, segunda serie, capítulo sobre "The Study of Poetry": "Si un escritor es un auténtico clá-

Sólo un término de sentido tan general se ha encontrado aplicable en francés para designar cierta categoría de escritores que vivieron en el siglo XVII, varios de los cuales fueron muy grandes. Inclusive ha servido de escudo, de pantalla o de disfraz a imitadores o admiradores de esos escritores que vivieron en el siglo XVIII o en el XIX, y a algunos retrasados o empecinados del XX. Los pseudoclásicos y aun los neoclásicos han rendido un flaco servicio al clasicismo, pues a menudo lo han vuelto empalagoso o reseco. Es lamentable que no podamos distinguir claramente en francés, como lo hacen los ingleses, entre "clásicos" y "clasicistas", entre los clásicos y sus partidarios.

C. Pero clásicos (y aquí la confusión es más frecuente todavía en inglés que en francés) son también los escritores de la Antigüedad clásica. La transición de los dos primeros sentidos de la palabra al tercero es natural e insensible. Los antiguos fueron durante mucho tiempo los únicos autores leídos y estudiados en clase; sufrieron la prueba del tiempo y se les considera o se les ha considerado por mucho tiempo como modelos. El Diccionario

sico, si su obra pertenece a la categoría de lo mejor, tal es el verdadero y correcto sentido de lo clásico como sustantivo y como adjetivo..." Pero, pocas páginas más adelante, el mismo crítico se niega a alinear entre los clásicos a Chaucer y a Burns, porque les falta "la elevada seriedad de los grandes clásicos". Para merecer a sus ojos el título de clásicos, los mejores estéticamente deben ser también los mejores, o al menos bastante buenos, sólidos y graves, *moralmente*. En su artículo sobre "The Function of Criticism at the Present Time", *Essays in Criticism*, primera serie, Matthew Arnold —que siempre fué el hijo del pedagogo que era su padre y que fué también un poeta para profesores— reprocha a la poesía romántica inglesa "no haber sabido bastante". "Wordsworth debió leer más libros, entre ellos, sin duda, los de Goethe." Los clásicos franceses del siglo XVII tampoco debieron satisfacer plenamente a Arnold, pues no eran hombres de biblioteca y ni Molière, ni La Fontaine, ni Racine tuvieron la pompa y la "elevada seriedad" de un Goethe.

de la Academia no deja de señalar esta significación del término: "Dícese también de lo que se relaciona con la Antigüedad griega y latina." Consciente o inconscientemente, muchos modernos que llaman clásicos a los escritores del siglo XVII suponen que alguna semejanza les aproxima a los modelos de la Antigüedad greco-romana. Los "clásicos" serán, en el ánimo de muchos, imitadores o continuadores de los antiguos, escritores que han llegado a ser dignos de los antiguos, es decir, que a su vez pueden servir de modelo y que serán siempre admirables.

D. Ninguno de estos tres sentidos (autores que se estudia en clase, los mejores autores, autores antiguos o dignos de los antiguos) parece a primera vista que deba designar específicamente a los escritores franceses de la segunda mitad del siglo XVII. Ya se entiende que ni Racine o Boileau, ni Moliere o La Fontaine, pensaron nunca en reivindicar el título de clásicos. Puesto que "clásico" supone una aprobación o una admiración continua por parte de la posteridad, es siempre ridículo su empleo para designar a un contemporáneo, y mucho más para designar a los amigos o para designarse a sí mismo.[7] Sería un fecundo tema de estudio averiguar cuándo y cómo fueron canonizados así los escritores del siglo de Luis XIV; cuándo y cómo los adoptaron los jesuítas y luego la Universidad en los programas de enseñanza; en fin, cuándo y cómo los prefirieron y con mucho a los autores del Renacimiento, del siglo XVIII y a veces a los de la Antigüedad. La crítica dieciochesca tuvo en esto

[7] "Los que se llaman clásicos me hacen pensar en aquel mercenario de tiempos del rey Felipe VI que decía a sus camaradas de armas: '¡Adelante, amigos míos, a la guerra de los cien años!'", escribe Elie Faure en un estudio sobre Henri Matisse (Crès, 1923).

seguramente un gran papel, que querríamos ver precisado (La Harpe, Marmontel, Diderot, la Enciclopedia, Vauvenargues). Sin embargo, el mismo Voltaire, admirador de los "grandes talentos" del siglo de Luis XIV y adorador de Racine, tardará años en llamar a estos escritores "nuestros autores clásicos". Es probable que después de la Universidad imperial y de las observaciones críticas, todavía independientes y nada hagiográficas, que Joubert y Chateaubriand formularon a los escritores del gran siglo, fueran los profesores de 1830 a 1850 quienes impusieron en Francia la admiración de los clásicos. El joven Renan, que hacia 1845 seguía con impaciencia las lecciones en que Nisard y Saint-Marc Girardin creían hundir a los románticos franceses, retóricos decadentes, bajo la humillante comparación con sus grandes antepasados del siglo XVII, lo percibió entonces con finura. Un pensamiento de sus *Nouveaux cahiers de jeunesse* (nº 234, p. 197) señala: "Creo que será ésta una época que se marcará en la historia como aquella en que los escritores del siglo de Luis XIV fueron definitivamente reconocidos como clásicos y en cuanto tales panteonizados entre nosotros."

Con la revolución romántica y con los mil debates polémicos que introdujo en Francia, país de cenáculos, academias, teorías agresivas y revueltas juveniles, la palabra "clásico" tomó, pues, un cuarto sentido, que el Diccionario de la Academia ignora pero que Littré no dejará de indicar. Clásico se opone desde ahora a romántico. Clásico significa un arte mesurado, lúcido, ordenado, equilibrado y sano frente al arte nuevo, que se considera excesivo y violento, oscuro y enfermizo.[8] Semejante oposi-

[8] La célebre frase de Goethe: "Llamo clásico al género sano y al género romántico le llamo enfermizo", registrada por Ecker-

ción no contribuirá mucho a aclarar las cosas; tanto más cuanto que con frecuencia se superpondrá a la fácil fórmula "clasicismo-romanticismo" esta otra antítesis, cara a Madame de Staël: "literaturas nórdicas-literaturas meridionales." ¡Como si los trovadores, el Dante o Ariosto, el Arcipreste de Hita o Calderón fuesen más clásicos y menos románticos que Schiller y Goethe, Milton, Dryden y Wordsworth!

En cada país y con frecuencia en cada hombre, la antítesis "clásico-romántico" evocará desde entonces ideas constantemente diferentes y perturbará a críticos y lectores. Los dos términos estaban frente a frente y así han quedado. Los románticos, sin embargo, han penetrado en clase poco a poco. Ya se les comenta y se les diseca en las aulas al mismo título que a sus mayores. También ellos han venido a ser "clásicos" en el sentido de que nadie les disputa ya el supremo rango, la cualidad de excelencia o la consagración oficial que parece implicar la palabra. En fin, multitud de veces los románticos nos parecen más próximos a los antiguos, y más anticuados ellos mismos, que muchos clásicos. Keats y Landor, Hölderlin y Goethe, Leopardi y Pascoli, Pouchkine y Teófilo Gautier son más "griegos" —a su modo— que muchos "clásicos" de los siglos anteriores. Orden, solidez arquitectónica, mesura a veces, gracia ingeniosa y perfección formal en modo alguno están ausentes de sus mejores logros. Las

mann el 2 de abril de 1829, no es más que una salida de tono. Goethe nunca sintió gran simpatía por los románticos alemanes, varios de los cuales (Novalis, Kleist, Hölderlin, etc.) no fueron, en efecto, muy "sanos" o normales. Pero en el mismo año 1829 (por ejemplo, en una carta del 18 de junio de 1829 al conde Reinhard), Goethe lee y ensalza con pasión a los jóvenes románticos de Francia y aprueba al *Globe* por combatir las viejas reglas llamadas clásicas.

tres primeras acepciones que hemos atribuído a la palabra "clásico" concuerdan, pues, igualmente con la palabra "romántico". Pero ahí está la antítesis "clásico-romántico"; es cómoda; se pretende ver en ella la clave que resume la oposición de dos "escuelas" o dos "movimientos", inclusive de dos estados de alma. Ya es imposible definir la noción de clasicismo sin precisar el sentido de este otro temible talismán que es la voz "romántico".[9]

Se ven así las precauciones que ha de guardar quien quiera no ya definir con una fórmula simplista estos dos términos, "clásico" y "romántico", sino colocar tras estas dos etiquetas algunas ideas precisas y matizadas.

No conservaremos aquí los sentidos A y B (autores que se estudia en clase, los más grandes autores en su género).[10] Nuestro objeto es justamente averiguar por qué los escritores del siglo XVII, entre tantos otros, merecen hoy estudiarse en clase y ser considerados como muy grandes. No sería muy leal prejuzgar la cuestión utilizando la palabra "clá-

[9] Se sabe que en sus *Conversaciones con Eckermann*, el 21 de marzo de 1830 reivindicaba Goethe el honor de haber sido el primero que lanzó esta oposición entre clásico y romántico. "De Schiller y de mí, dice, procede en primer término esta distinción... Schiller me escribió que yo era, bien a mi pesar, un romántico, y que mi *Ifigenia*, por el predominio del sentimiento en esta obra, era mucho menos clásica y estaba mucho menos en la línea de la antigua de lo que suponían algunos. Los Schlegel se apoderaron de la idea, la llevaron más lejos aún, y ahora se ha extendido por el mundo entero."

[10] Por no haber evitado estos elementos de confusión resulta tan desconcertante el ensayo de Sainte-Beuve, *Qu'est-ce qu'un classique?* Un clásico es para él "un autor que ha enriquecido el espíritu humano, que ha aumentado realmente su tesoro, que le ha hecho adelantar un paso". Y el templo del gusto ampliado, del que traza el plano, acoge entre los nuevos "clásicos" a Homero y a Shakespeare, al Dante y a Goethe, a Molière y a Rousseau, etc. Este ensayo es de 1860; en 1867 (nº 240), Sainte-Beuve emplea la palabra "clásico" todavía en otro sentido, que no está menos sujeto a confusión.

sico" como si por fuerza implicase un cumplimiento y discerniese algún mérito especial o alguna cualidad preeminente.

Tampoco conservaremos la idea de modelo, de autor que se propone a la admiración de la juventud, de imitador de los antiguos que es digno de que a él mismo se le imite (sentido C). Los profesores no aconsejan ya a los adolescentes de hoy que imiten a Bossuet, a Pascal o a La Fontaine, como tampoco les aconsejan imitar a Flaubert, a Verlaine o a Marcel Proust. Estas ideas atiborraron demasiado tiempo nuestros manuales y nuestras antiguas clases de retórica.[11] Llegado el momento, señalaremos la flojedad de los vínculos entre la literatura francesa del siglo XVII y la de la Antigüedad. Marquemos desde el comienzo la vasta diferencia que existe entre los clásicos creadores (los únicos grandes) y los imitadores de los clásicos.

"El clásico de imitación es una idea de los críticos —ha dicho de ellos un contemporáneo que no gusta mucho de ellos, André Suarès (nº 265, III,

[11] Nada tan curioso a este respecto como los escrúpulos de Brunetière ante estas acepciones difícilmente conciliables de la palabra "clásico". Brunetière habría preferido hacer de este epíteto el sinónimo de "supremo" o "perfecto". Pero pronto tuvo que reconocer que si Salustio es mejor modelo y, por consiguiente, en cierto sentido, un clásico más puro que Tácito, a pesar de todo es inferior a éste; que Voltaire es para los escolares mejor modelo de estilo que Saint-Simon, pero quizás también menos original escritor; que en la literatura inglesa, los escritores llamados "clásicos" (Pope y sus contemporáneos) son claramente inferiores a Shakespeare, a Wordsworth o a Shelley. Si, por otra parte, hubiese que conformarse con ver en el clásico al autor digno de imitación (es decir, al autor que posee en mayor grado las cualidades de claridad, mesura y prudencia), se llegaría al paradójico resultado de preferir la obra de segundo plano pero sin defectos, de proclamar a Regnard como clásico más auténtico que Moliere, y a Massillon, Bourdaloue o Nicole como modelos más seguros que Bossuet y Pascal. La idea que tiene Brunetière del clasicismo es también algo vaga. (Véanse los textos más significativos a este respecto, indicados en nuestra bibliografía, núms. 39 a 45.)

68).— Como su oficio es escribir sobre lo que se ha escrito de los que escriben, proponen el arte de imitar a los imitadores."

Por último, sólo con reservas matizadas hasta lo infinito emplearemos el adjetivo "clásico" para calificar a tales o cuales escritores de la Antigüedad, exclusión hecha de tales o cuales otros, pues no todo es clásico en la literatura que va desde el siglo VIII a. C. hasta Juliano el Apóstata. Ni siquiera es cierto que la selección hecha por el siglo XVII en el vasto legado de la Antigüedad haya aislado a los más clásicos (quiero decir a los más sobrios, a los más perfectos, a los más profundos y a los más artistas) para preferirlos sobre los retóricos, los polígrafos y los narradores de anécdotas que el humanismo del siglo XVI acogió confusamente. Con frecuencia se ha oscurecido el sentido de la palabra "romántico" al aplicarlo sin especial discernimiento ya a Eurípides (Herbert Grierson, nº 135), ya al cuarto libro de la *Eneida* (Sainte-Beuve, nº 248), ya a Empédocles, en quien un crítico inglés ve al más romántico de los románticos que haya habido jamás (Lascelles Abercrombie, nº 1). Otros críticos de mentalidad filosófica y que prefieren sistemáticamente la consideración de las esencias en vez de someterse a las contingencias y a las particularidades históricas, se empeñan en demostrarnos que el romanticismo es tan viejo como el hombre, o como la mujer, y que sólo una limitación injusta y mezquina puede atreverse a reservar este nombre para el final del siglo XVIII y para el XIX (Julius Bab y Fritz Strich, núms. 12 y 263). "Todo está en todo, y recíprocamente", decían antaño sonriendo los profesores de retórica. Clasicismo, en cuanto necesidad de orden, medida, equilibrio y armonía, existía ya, exactamente como su pretendido rival

el romanticismo, en el jardín del Edén como en el arca de Noé.

Antes de remontarse tan lejos y tan alto, antes de escalar las serenas alturas en que, por encima de las nubes, reina el clasicismo en sí, conformémonos con aplicar prudentemente el término a cierto número de autores (no decimos "escuela" ni "grupo") que escribieron para cierto público y para la posteridad a fines del reinado de Luis XIII y en el primer cuarto de siglo del de Luis XIV. Ni en otras literaturas, ni en otras épocas de nuestra literatura se encuentra exactamente el mismo ramillete de cualidades que hicieron a estos escritores, si no perfectos, por lo menos eternamente grandes y juveniles.

El término, declaraba hace algunos años uno de los espíritus contemporáneos más ávidos de lucidez en la definición, "es incompatible con la precisión del pensamiento".[12] Admitámoslo de buen grado y esforcémonos por disminuir este inconveniente, pues es preciso que haya tales términos, y si los claros ingenios se niegan a emplearlos, los confusos los confundirán todavía más. Puede escribirse fácilmente una historia completa de la literatura italiana o española sin emplear una sola vez el adjetivo "clásico" y aviniéndose a llamar al siglo XIV o al XVII, "la gran época" o "el siglo de oro". Se ganaría proscribiendo el término de una historia de la literatura alemana, en la que el neoclasicismo de

[12] Paul Valéry, en los *Entretiens* recogidos por Frédéric Lefèvre (nº 286). Véase, del mismo autor, *Littérature* (nº 289, pp. 99-100): "Se confunde buenamente bajo el nombre de clásicos a escritores que decían bien poco en frases inmensas, a otros que han dicho con naturalidad vulgaridades propias de mujeres simplonas; a otros que muestran un vigor vulgar o una abundancia superflua y abogadesca, o una exquisitez y una elegancia afectadas; a otros que observan un orden aparente muy perfilado o las reglas del juego."

comienzos del siglo XVIII precedió al romanticismo, y éste a su vez precedió a un supuesto clasicismo. Otros términos (por ejemplo, "augusto") convienen quizás mejor al siglo de Pope y del Dr. Johnson. En fin, la historia entera de la literatura griega o latina podría escribirse, y más de una vez se ha hecho, sin que intervenga en ella la palabra o la idea de clasicismo. Pero no es posible concebir una historia de la literatura francesa en la que no se designe con este cómodo vocablo a los grandes escritores del siglo XVII y algunas de sus cualidades distintivas, que otros anhelaron o pretendieron poseer después de ellos.[13]

[13] "Literatura", decimos. Pues las expresiones "pintura clásica", "arquitectura clásica" no tienen exactamente el mismo sentido. La expresión "música clásica", como se sabe, engloba obras e ideas muy distintas de las del siglo XVII. En este empleo corriente de la palabra, "clásico" denota evidentemente todo lo que es habitual, tradicional o tradicionalista, todo lo que es gustado desde hace tiempo y respetado por las gentes serias, por oposición a lo moderno, que siempre inquieta o desconcierta a los contemporáneos.

III

LA ÉPOCA CLÁSICA: EL AMBIENTE Y EL MOMENTO

"No hay clasicismo: apenas si hay más que clásicos", podría proclamar un escéptico exquisito y apasionado por las verdades elementales. Digamos más bien que hay un clasicismo porque hay clásicos, es decir, que los individuos, sean genios o talentos, son, como siempre sucede, lo esencial y que ningún determinismo más o menos materialista, ninguna pedantería económica o sociológica puede prevalecer contra la presencia, sin duda fortuita, de algunos grandes hombres en un momento determinado.

Pero estos individuos llegaron justamente en un momento particularmente afortunado y en un estado social que les ayudó a encontrarse a sí mismos. La Fontaine hubiera podido ser La Fontaine aunque hubiese nacido en la época de Marot o de Racan. Pero Racine probablemente no habría sido Racine si hubiese vivido en lugar de Alexandre Hardy; Molière no habría escrito el *Misántropo* o *Don Juan* si hubiese sido contemporáneo de Larivey; Bossuet habría escrito de otra suerte si Du Vair, Balzac y tantos otros no hubiesen preparado la prosa francesa para la elocuencia antes que él.

Hay, pues, ciertas condiciones políticas y sociales cuya realización era a nuestro parecer necesaria para que pudiese sobrevenir una época llamada clásica.

La literatura clásica es ante todo la de un *grupo social relativamente restringido:* la corte y la ciudad, decía Boileau. En efecto, jamás ha ejercido París

un monopolio tan exclusivo como durante aquellos años de floración literaria que ilustraron Molière, Boileau, La Rochefoucauld, Mme. de Sevigné, La Bruvère, todos parisinos de nacimiento, Racine y La Fontaine, nacidos a pocas leguas de la capital, y el obispo de Meaux. En el siglo XVI, todos los grandes escritores de Francia fueron provincianos. apasionadamente apegados a su Vendômois, a su Chinonais, a su pequeño Lvré o a su Périgord. Montesquieu desde el castillo de la Brède, Voltaire desde Ferney, Buffon desde Montbard, Rousseau desde sus diversos retiros, se dirigieron, saltando por encima de París, a Francia entera y con frecuencia a Europa. Los románticos serían viajeros (Lamartine, Stendhal, Mérimée, el mismo Balzac), a veces aislados (Vigny, Nerval), o desterrados (Madame de Staël, Victor Hugo durante cierto tiempo), que nunca limitaron su horizonte, como aquéllos, a los muros de la capital. El público al que se dirigían los clásicos franceses no pasaba de algunos miles de personas reunidas alrededor de París y de Versalles.[1]

El restringido auditorio de los escritores clásicos, compuesto en su mayoría por nobles y burgueses, es un auditorio de *connaisseurs*.

No quiere esto decir por necesidad que se tratase de gentes de superior discernimiento, abiertas a las novedades, que gustasen de ser desplazadas de sus hábitos mentales y capaces de adivinar de antemano el juicio futuro de la posteridad. En este público de entendidos hay que incluir a la "preciosa" y a la mujer culta, al marqués fatuo y al pedante solemne y mezquino, a los abates Trissotin y a las

[1] En su *Diccionario filosófico* (artículo sobre el "Gusto"). Voltaire calcula en dos o tres mil personas el número de entendidos o de gentes de gusto que formaban la buena sociedad.

duquesas de Bouillon, a sonetistas como Oronte, a aburridos cortesanos como Dangeau, a aristócratas muy pagados de la etiqueta como Saint-Simon y a algunos ejemplos de hombre honrado y demasiado caballeresco como Méré. Este público se equivocó con frecuencia. Pero los griegos, público de entendidos si los hubo, ¿dieron siempre la palma a Sófocles, aislaron de la muchedumbre de sofistas o de escultores a Sócrates y a Fidias? Por lo menos estos entendidos fueron mundanos agitados por las mismas preocupaciones, como ningún público de ningún otro período de la historia francesa, y tenían en común todo un fondo idéntico y muy amplio de gustos, ideas y sentimientos, se cuidaban de comprender con prudencia, respetando a los talentos contemporáneos en la medida en que hacerlo era saludable, es decir, sin mimarlos a fuerza de deificarlos y sin obligarlos a producir con exceso o a falsear su natural.

Se realizó así una cierta *unidad* en el seno de este público de entendidos.[2] Autores y lectores parecían agitados por las mismas preocupaciones; todos observaron por igual los mismos convencionalismos. Como de común acuerdo, están proscritos los mismos asuntos: las discusiones políticas y, hasta cierto punto, las especulaciones metafísicas y religiosas o por lo menos las disidencias demasiado acentuadas en estas materias. ¿Ha perdido con ello una literatura que cuenta con Pascal, Malebranche, Bossuet y Fénelon entre sus nombres ilustres? ¿Ha

[2] No se nos oculta que a distancia y a través de la simplificación un poco tosca que nos imponen los manuales, esta unidad parece más absoluta de lo que indudablemente era. Tras la aparente unidad de la época clásica se esconden disidencias. Destacarlas con exceso, como en la colección de textos curiosos que Félix Gaiffe titula *L'Envers du Grand Siècle*, nº 118, es no obstante tan poco lícito como ignorarlas por completo.

ganado tanto como nos complacemos en imaginarlo hoy por comparación con el siglo xviii —el del comercio de granos, el de los impuestos que pagaba el hombre de cuarenta escudos, el de los delitos y las penas de Beccaria— o aun más tarde —el maquinismo, la ciudad futura entrevista por amenos conversadores sentados "en la piedra blanca", las observaciones recogidas apresuradamente por tal o cual académico en Chicago, en Moscú o en la China—? El hombre del siglo xvii, aunque "los grandes asuntos", como dijo La Bruyère, no hubiesen sido tema vedado a su sátira, probablemente habría visto en todo esto algo efímero en que dilapidar y aun perder su talento y su arte. Un contemporáneo en quien a veces se reúnen la misma preocupación moral y la misma insolencia espléndida que distinguieron a Retz y a La Rochefoucauld, se atrevió a escribir en 1935 estas frases que no hubiera negado un clásico:

> La cuestión social y la cuestión política están en un plano que no es el del espíritu. A pesar de todo, deben mirarse altaneramente, como en nuestra vida privada miramos las cuestiones de alimentación y alojamiento... El azar me ha hecho vivir en tales años y en tales lugares. ¿Y qué? ¿Dejaré gobernar mi vida por los fútiles datos del tiempo y el espacio?... La verdadera actualidad es lo eterno.[3]

La unidad reinante en el seno de este público es una unidad organizada, una jerarquía. Se halla estrechamente ligada a un estado social y político netamente definido y dividido en compartimentos. "El Estado vino a ser un todo regular, cada una de cuyas líneas convergía en el centro", como Voltaire escribió en su *Siglo de Luis XIV*. Cortesanos y mundanos,esperaban del rey su consigna; escritores

[3] Henry de Montherlant, conferencia sobre "El alma y su sombra", en *Service inutile* (Grasset, 1935), p. 241.

y artistas aguardaban la aprobación del rey y de los grandes, los favores y las recompensas que les eran necesarias. La literatura formaba parte de un vasto conjunto, armónicamente ordenado, para el que multiplicaban academias y reglamentaciones primero Richelieu, después Colbert y el Gran Rey. Los grandes peligros que amenazaban a la literatura y al arte del siglo XVII eran, pues, el academicismo uniforme y regimentado y la servil adulación. En conjunto, pese a la hegemonía de Le Brun en la pintura, pese a algunos prólogos o dedicatorias demasiado cortesanas de los escritores, se evitó la doble amenaza, y la literatura de los súbditos de Richelieu y de Luis XIV fue menos totalitaria y más libre que la de tantos países del siglo XX, sometida al ministro de propaganda o a la tiranía no menos pérfida de una opinión pública perezosa que nadie se atreve a desafiar. Los grandes clásicos no tuvieron que violentarse para aceptar el orden establecido. Les era natural cierto conformismo superior que convenía a sus gustos personales y satisfacía sus aspiraciones. La política, la economía, la sociología o la diplomacia les parecían asunto de las gentes del oficio. No intentaron guiar a sus lectores por estos caminos que ellos mismos no habían explorado; sus lectores les concedían en cambio el más precioso de los privilegios, el de callar sobre lo que se desconoce.[4] Un acuerdo tácito y amplio unía a los autores con el público.[5]

Esta unidad superior, que ha sorprendido a to-

[4] El mismo escritor moderno, Henry de Montherlant, reivindica con vehemencia este mismo derecho al silencio, esta misma lealtad recíproca entre el escritor y su público en el trozo citado en la nota anterior (*ibid.*, p. 213).

[5] "Es clásico un arte si se adapta no tanto a los individuos como a una sociedad organizada y bien definida", Paul Valéry, *Littérature*, nº 289, p. 97.

dos los historiadores y observadores del clasicismo, no significa renunciamiento alguno a la individualidad. Se ha prodigado demasiado el término "escuela" a propósito de los grandes escritores de 1660-1680. Las recientes investigaciones de la moderna erudición han demostrado que los cuatro amigos que La Fontaine evoca al comienzo de *Psiquis* son probablemente, junto al fabulista, Maucroix, Pellisson y algún tercer autor de entonces menos ilustre y menos clásico todavía que ellos; en otras palabras, que Molière, La Fontaine, Racine y Boileau no se reunieron nunca en torno a la misma mesa para fijar los dogmas de la "doctrina clásica" y para ayudarse mutuamente con sus consejos de camaradas. Hasta es probable que la influencia de Boileau sobre sus contemporáneos y en particular sobre Racine, abiertamente proclamada en otro tiempo, no se haya ejercido antes de 1671 (fecha en que Racine ya estaba en posesión de todo su genio y de todo su arte "difícilmente fácil"), y que en el *Arte poética* Boileau se haya reducido a codificar, con bastante mediocridad, la práctica de sus mayores.[6]

Inclusive el sentido común despojado de erudición y sencillamente crítico nos habría debido advertir de que Molière, Bossuet, Madame de La Fayette, La Rochefoucauld y La Fontaine no se parecían ni de lejos a escolares dócilmente agrupados bajo la férula del maestro Boileau, o a los miembros de un mismo grupo deportivo o de un mismo cenáculo que se reunen para formular reivindicaciones comunes y atizar odios también co-

[6] Véanse los artículos, demasiado afirmativos pero muy originales, de Jean Demeure, núms. 75 y 76; los comentarios de Daniel Mornet y Emile Henriot, núms. 195, 196 y 147, la apretada discusión de Antoine Adam, nº 4, y por último la tesis de la hermana Marie Philip Haley, nº 138.

munes. Cada uno de estos escritores creó individual y aisladamente una obra original en la que inmediatamente descubrimos los rasgos comunes que la aproximan a las demás obras maestras contemporáneas. *Cada uno de ellos fué una especie de rebelde y de innovador*, que triunfó no sin lucha en su propio dominio: Racine en la tragedia, Molière en la comedia, Boileau en la crítica, etc.

La verdadera unidad de los clásicos se halla más bien, a nuestro modo de ver, en su deseo común de adaptarse a la parte más esclarecida de su público, de realizarse a sí mismos identificándose lo más inteligentemente posible con su ambiente. Los poetas de la Plévade no vacilaron en insultar al "rudo populacho" y sus versos se preciaban de ser misteriosos y esotéricos; los artistas románticos cultivaban la soledad, doloroso privilegio del elegido, y desde lo alto de su torre de marfil o del peñón de su destierro gritaban a la indiferente muchedumbre que el poeta debe ser el mago y el piloto de la sociedad; parnasianos, realistas y surrealistas no dejaron de ridiculizar a su público de filisteos. El autor clásico, por el contrario, no creía condescender adaptándose a su auditorio cuando lo merecía. En modo alguno mutilaba su personalidad y no mancillaba su integridad por compartir las preocupaciones y los gustos de sus contemporáneos. La regla suprema era *agradar*.

Agradar al público no sería en sí cosa admirable en nuestro tiempo. El novelista de las mayores ediciones, el compositor de operetas, el cronista más leído sin duda no se atreverían a enorgullecerse de su éxito declarando que agradar era su único pensamiento. Pero en el siglo XVII, agradar a un público que, en la misma sala del teatro en que Moliere ridiculizaba a los "preciosos", era avisado y

difícil, significaba tanto como combatir la estrecha crítica de los pedantes. Para aquellos escritores de gusto enérgico que se llamaban Moliere, La Fontaine y Racine, conscientes de su propia novedad, el sufragio de los entendidos se imponía sobre la envidia maligna de los tontos y sobre los razonamientos escolásticos de los teorizantes. Recibiendo como compromiso el acuerdo vasto y general entre ellos y su público, dirigiéndose al mismo fondo de sentimientos, ideas y convencionalismos implícitamente aceptados y compartidos, los autores clásicos de ninguna manera tenían que volver a partir cada vez de la nada para construirlo todo ellos solos. Podían dispensarse de atacar a sus predecesores, de ridiculizar o vilipendiar a su público o de oponerse a todo lo que los rodeaba para distinguirse mejor. Esta suerte de unanimismo que los vinculaba a su tiempo y a su ambiente (como el "unanimismo" que antiguamente unía al trágico griego con el conjunto de los ciudadanos de Atenas o al arquitecto de las catedrales góticas con la muchedumbre de los fieles) evitaba al artista clásico el desperdicio de energía y de tiempo al que entre los modernos tuvieron que entregarse un Stendhal, un Wagner y un Zola. Disponía así de tiempo sobrado para profundizar su pensamiento y para perfeccionar su arte.[7]

[7] Esta voluntaria y modesta sumisión de los autores clásicos a su ambiente es tal vez en el clasicismo el rasgo que más vivamente seduce a nuestros contemporáneos, hartos del aislamiento sistemático y agriado de tantos escritores del siglo que se inicia con Byron y se cierra con Nietzsche y con Ibsen. "El triunfo del individualismo y el del clasicismo se confunden", escribía André Gide hace algunos años (*Incidences*, nº 122, p. 38). "Pero el triunfo del individualismo —prosigue— está en el renunciamiento a la individualidad... mientras que el que huye de la humanidad no llega por sí mismo más que a ser singular, extraño, defectuoso." Y Gide cita uno de sus textos evangélicos favoritos: "El que quiera salvar

Semejante acuerdo interior y profundo entre el autor clásico y su ambiente comunica a la literatura clásica uno de los caracteres con los que de mejor grado se la ha definido: es una *literatura social*, "una literatura mundana, nacida del mundo y hecha para el mundo", decía Taine no sin cierta exageración. Los géneros personales no desaparecían ciertamente del todo: el yo tiene todavía gran lugar en los *Pensamientos* de Pascal, en las *Cartas* de Madame de Sevigné, en las *Memorias* de La Rochefoucauld y del cardenal de Retz, en las *Fábulas* de La Fontaine y hasta en las *Sátiras* y en las *Epístolas* de Boileau. Pero, a la inversa de los románticos, que triunfarán más completamente en la poesía lírica, en la novela personal y en la confesión individual, los clásicos ganan su éxito con la mayor brillantez en los géneros más sociales de las máximas, los retratos, la elocuencia sagrada y sobre todo en la tragedia y en la comedia; dondequiera se dirigen a un público de entendidos cuyas reacciones se conocen y se preparan de antemano, dondequiera tienen como auditorio los fieles de una iglesia, los habituados de un salón o los espectadores de un teatro.

su vida [su vida personal] la perderá." Esta es para Gide una verdad literaria a la que da mucha importancia y que hace tiempo, con lógica un tanto incongruente, transportó a la política y la aplicó al comunismo. "La felicidad del hombre no está en la libertad, sino en la aceptación de un deber", proclamó en el prólogo al *Vol de nuit* de Antoine de Saint Exupéry. Un crítico inglés contemporáneo, por completo diferente de André Gide y no menos escuchado que él, T. S. Eliot, concede también su más ferviente admiración a esta aceptación de los clásicos, que sabían comprender el ambiente en que vivían y servirlo. "El artista de segunda fila no puede, evidentemente, aceptar la participación en una acción común, pues su tarea principal es acentuar las diferencias de detalle que constituyen su exclusiva originalidad. Sólo el hombre que tiene mucho que dar para olvidarse de sí mismo en su obra puede aceptar esa colaboración, esa contribución" ("La función de la crítica", 1923, en *Selected Essays*, nº 88, p. 13).

Así, la suprema realización de la época clásica francesa se halla en la *literatura dramática* y más particularmente en la comedia. Para florecer, estos géneros literarios y estas formas artísticas requieren el ambiente, restringido pero selecto entre una vasta muchedumbre, de una capital, una cierta estabilidad social, un público de entendidos o habituados, la colaboración entre autor y actores y sobre todo la complicidad entre el dramaturgo y su público. Esas mismas condiciones se realizaron en otras épocas que conocieron o debían conocer un desarrollo casi "clásico" del teatro: en la Atenas del siglo v, en la Roma de Terencio, en Londres bajo el reinado de Isabel y quizás todavía más en tiempos de Congreve y de Wycherley, en Madrid durante Lope de Vega e inclusive, en un sentido mucho más restringido, en Weimar cuando Schiller y Goethe levantaron el teatro alemán a la altura de un género noble. A la inversa, la ausencia de toda obra dramática de valía en la Francia del siglo XVI, y aun más en una Italia en donde cinco o seis ciudades se disputaron siempre la supremacía sin que ninguna de ellas haya ofrecido nunca al autor dramático ese público de entendidos con el que se hubiera sentido en comunión, y el fracaso de innumerables tentativas dramáticas de independientes o de rebeldes, en todos los países, desde el siglo XVIII, parecen deberse en gran parte al profundo e irremediable desacuerdo que separa al autor trágico o cómico de su auditorio democrático o cosmopolita, demasiado poco crítico, demasiado indeciso y siempre vario.

Tan difícil acuerdo entre la obra de arte y el público al que se dirige sólo muy difícilmente se realiza. El clasicismo es además un *estado de equilibrio*, frágil y provisional, al que pronto sucederá

un período de desorganización e inquietud y que a su vez será la sucesión de una era de perturbaciones y desórdenes. La madurez, en la naturaleza como en el arte, lleva en sí, como se sabe, gérmenes de corrupción y muerte. La decadencia de la tragedia se adivina en las propias obras maestras de Racine, en una monotonía inventiva disimulada o compensada por una poesía maravillosa pero inimitable. La fábula no podía menos que declinar después de La Fontaine. El escabroso género de los pensamientos y las máximas difícilmente podría sobrevivir después de Pascal y La Rochefoucauld. En fin, no hay unidad tan total como la que aplasta para siempre toda veleidad individual en una minoría de edad largamente silenciosa. El espíritu de inconformidad, incrédulo o turbulento, que se identifica con el siglo XVIII, jamás faltó en los más gloriosos años del reinado de Luis XIV. Estalla desde 1682, con los *Pensées sur la Comète* de Bayle, apenas un año después del sermón de Bossuet sobre la *Unidad de la Iglesia*. Tras la espléndida fachada del clasicismo, los eruditos modernos han descubierto sin gran esfuerzo los reductos subterráneos de disidencia y la putrefacción que se anticipaban a la misma madurez, "Fäulnis vor der Reife", según la expresión nietzscheana.

Pero el clasicismo sigue más bien que precede al desorden. Como en Grecia y en Roma, la "gran época", la síntesis clásica francesa, llegó después de una larga sucesión de guerras exteriores, de encarnizadas disputas religiosas o filosóficas, de incertidumbre política y hasta de rebelión civil: la Fronda se prolonga de 1648 a 1653, la victoria de Rocroy se gana en 1643 y la guerra de los treinta años no se acaba sino con la paz de Westfalia de 1648. Nuestros manuales de historia literaria olvidan con de-

masiada facilidad, en su deseo de presentarnos como un sólido bloque de mármol radiante todo el Gran Siglo, que un contraste radical separa la época de Luis XIII y de la Fronda, toda ella aventuras, desorden e impetuosidad, toda ella individualismo desorbitado, del reinado personal de Luis XIV, que ordena una corte y un Estado por fin equilibrado y sumiso. Un historiador de palabra a veces vigorosa ha escrito:

> Hubo un momento en que Francia acababa de batirse y desangrarse durante un siglo. Se quemaban los castillos, se sitiaban las ciudades, se rompían las estatuas de las iglesias y se fundían sus tesoros, se quemaba vivos a buen número de hombres y se colgaba a muchos más. Y se había hecho así tan a conciencia que después de cien años de semejante trabajo, hacia 1650, cada ciudad se recogía en su rincón, cada casa tenía bien cerradas sus puertas, por miedo al vecino, cada clase trataba de definir sus derechos, sus privilegios, sus franquías y de fijarlos para siempre. El espacio era muy pequeño y muy estable, las gentes minúsculas y muy separadas. Tenían una maravillosa aptitud para la querella y riqueza de imaginación para inventar los motivos de disputa, tanto que al cabo todos tuvieron un deseo inmenso de comprenderse, una estimación profunda para unos y otros y para sus facultades de comprensión, de crítica y de análisis. Se preguntaron con curiosidad si no podrían entenderse un buen día a pesar de sus desacuerdos religiosos, de sus diferencias de clima, de hábitos, de razas, de habla, de costumbres y de leyes.
>
> Apareció entonces la escuela clásica francesa, cuya precisión, exactitud y habilidad para reducir cosas y seres a sus elementos inteligibles jamás ha sido igualada. Todo lo que era oscuro, confuso y contradictorio fue eliminado, alisado, reducido a ideas claras. Halló su gran triunfo en lo más complejo que existe sobre la tierra, las pasiones humanas: pintaba con fino rasgo sobre un espejo de cristal.[8]

[8] Bernard Fay, "Ensayo sobre la poesía", *Revue Européenne*, agosto de 1930, pp. 668-669.

Este desorden anterior al orden parece indispensable para la formación de un espíritu clásico y, en la medida en que es dable generalizar, para el advenimiento de una edad clásica. Una época clásica se anuncia, en efecto, con un suspiro de alivio. Se muestra de buen grado satisfecha de sí misma. Los autores y su público sienten igualmente que por fin lograron un progreso y que lo realizaron trabajosamente, que viven en una era menos alterada, más disciplinada y más refinada que sus predecesores. Sienten que varias generaciones han acumulado para ellos experiencias y conocimientos y que les han legado abundantes aunque informes materiales.

Sobre este patrimonio rico y confuso trabajan los artistas clásicos por su procedimiento favorito, el de la *selección*.[9] Podan, purifican y crean por último obra duradera y acabada. Renuncian a recorrer el mundo exterior y se consagran a explorar mejor el corazón humano. Así, el clasicismo es un momento afortunado de equilibrio por fuerza inestable. Tenía que ser corto, pues constituye una pausa. Supone una abundante acumulación previa de materiales que utiliza y ordena para levantar un armonioso edificio. Un clasicismo prolongado tendría que degenerar en pseudoclasicismo, pues sin desorden previo que transformar en orden y belleza, se conforma copiando obras maestras según fórmulas del todo artificiales y exteriores.[10] Hizo

[9] Breve y brillantemente, se hace resaltar la importancia de este punto en algunas páginas del crítico inglés W. E. Henley, "Nota sobre el romanticismo", *Essays on Art*, nº 146, pp. 221-224.

[10] Véase el libro, lleno de vivacidad, de Giuseppe Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, nº 31, p. xx: "Los clásicos interpretan el arte como *organicidad*, disciplina, continuidad, y presuponen como estadio inicial, necesario pero insuficiente, la espontaneidad de la inspiración. Sobrevienen —prosigue el autor— los pedantes que no ven ya en esta *organicidad* más que una exigencia formal, que se contentan con mezquinas fórmulas y que hacen así

falta la sorprendente vitalidad de la literatura francesa para que se librase de esta degeneración del clasicismo que amenazaba corromper nuestras letras en la época de los Houdar de la Mothe, de los Campistron y de los Lagrange-Chancel. Un súbito y fecundo viraje hizo del país de la unidad y la autoridad el de la crítica audaz y la turbulencia. La patria de Bossuet y de Boileau vino a ser la de la *Enciclopedia* y el *Contrato social*.

No se insistirá demasiado en esta fase de desorden, de turbulencia y de anarquía individualista que precede cronológicamente a la época clásica francesa y parece explicarla y prepararla lógicamente. Pues sólo así será posible aclamar en el clasicismo lo que en efecto debió de ser: no ya (según la expresión que emplea Carlyle a propósito de la historia) "una miserable cosa muerta", buena para conservarla en redomas y para imponerla a la admiración beata de las futuras generaciones, sino un momento del pensamiento francés, vibrante de juventud y tembloroso de vida. Pascal, Molière, La Fontaine, La Rochefoucauld, el mismo Bossuet se agrandaron —lo que suele olvidarse demasiado a menudo— en la atmósfera de luchas e intrigas complicadas que fué la de la Fronda.[11] Su conocimiento de la vida y de las pasiones, sus reflexiones sobre la independencia, el egoísmo y hasta sobre la muerte están lejos de ser puramente librescas. Para los contemporáneos de la Grande Mademoiselle, de Madame de Longueville y del príncipe de Condé, las reglas y la disciplina tenían muy distinto sentido que

inevitable una reacción de la espontaneidad y de la emoción, lo que llamamos un romanticismo."

[11] Los tres primeros tenían alrededor de treinta años, La Rochefoucauld cuarenta y Bossuet veintiséis cuando terminó la Fronda, en 1653.

para los pseudoclásicos del siglo siguiente e inclusive que para nuestros actuales teorizantes del clasicismo. Solo imaginando el considerable papel que juega este período preparatorio en el advenimiento del clasicismo y en las profundas huellas (semejantes al terror que inspiraron la Comuna hacia 1875 o el bolchevismo en 1925) que dejaron los desórdenes de la Fronda y los "fanáticos" excesos de Cromwell, pueden hablar nuestros contemporáneos del "*romanticismo*" *latente en el clasicismo francés.*

Se ha jugado excesivamente con estos dos términos. Pero sigue siendo cierto que la extrañeza, la sorprendente fantasía y la ingeniosa complicación que algunos deploran no encontrar en el clasicismo de Poussin y de Racine no estuvieron ausentes de la Francia de la primera mitad del siglo. El barroco —si es que se quiere introducir esta otra categoría que hoy goza de favor en las inteligencias ingeniosas— abundó en la Francia de la Contrarreforma (Lyly, Góngora y Marino son, por su fecha de nacimiento, aproximadamente contemporáneos de Shakespeare y de Malherbe) y coexistirá a veces con el clasicismo sin mezclarse a él: el rococó caracterizará más bien, y por poco tiempo, al arte de la Regencia, de Marivaux y de Watteau, pero un rococó superior y ennoblecido por los recuerdos del clasicismo precedente.

Es en un sentido más psicológico que cronológico como debe hablarse del romanticismo anterior al clasicismo y que sobrevive en éste. Nadie lo ha comprendido mejor que nuestros contemporáneos: André Suarès, André Gide y Paul Valéry. "La obra clásica no será bella y fuerte más que en razón de su romanticismo domeñado", escribe el crítico de *Incidences* (nº 122, p. 38), y "la obra es tanto más bella cuanto más insumisa era primero la cosa so-

metida". Paul Valéry ha repetido, en términos casi idénticos, que "todo clasicismo supone un romanticismo anterior" (nº 286, p. 119). Examinada bajo este mismo ángulo, la idea de clasicismo deja en efecto de oponerse a la de romanticismo: se la asimila, por así decirlo y se la apropia para constituir una síntesis superior. Los más diversos ingenios se complacen hoy en designar como "clasicismo" el esfuerzo, paralelo en ciertos aspectos al de Racine y La Fontaine, de Goethe, de Keats, de Baudelaire y de Cézanne por "integrar" (según el término que está de moda) el romanticismo en un conjunto más amplio y sereno. "El clásico viviente es el último término de un crecimiento romántico, en modo alguno su negación sino más bien su reforma y su coronamiento", escribe Ramón Fernández (nº 100, pp. 42-53). "El romanticismo es un problema de avituallamiento y el clasicismo un problema de dirección." [12]

Se han propuesto también, para explicar el clasicismo, otras condiciones históricas y sociales, otros concursos afortunados de circunstancias que de golpe se erigen en leyes. En un breve escrito poco conocido pero más perspicaz que muchos otros pomposos y aburridos que le atribuyen auditorios beatos *(Literarischer Sanculottismus*, nº 130), Goethe enumeraba en 1795 cinco condiciones cuya realización había producido otrora y podría producir eventualmente en Alemania un clásico nacional: vivir en un gran Estado que tras una serie de sucesos importantes se hubiese convertido en una nación

[12] Idéntica es la actitud de un espíritu muy diferente, poeta y crítico de la Inglaterra actual, que opone romanticismo y realismo, y después reconcilia estos dos términos en una amplia y acogedora concepción del clasicismo, Lascelles Abercrombie, *Romanticism*, nº 1, p. 33.

unificada y feliz; encontrar su patria en un elevado nivel de civilización; abrazar en una simpatía amplia tanto el pasado como el presente; llegar sólo después de muchas tentativas ya realizadas por los predecesores; comenzar desde la juventud, entrever las posibilidades de un gran tema y desarrollarlas con paciencia y lentitud.

Suscribiríamos de buen grado estos preceptos goethianos, coincidentes en gran parte con nuestras observaciones anteriores. Más de un clásico francés del siglo XVII sería una excepción con respecto a la cuarta de estas condiciones. La tercera es sobre todo discutible. El clasicismo de Goethe, voluntario y consciente, fué efectivamente ese amplio eclecticismo que abraza tanto el pasado como el presente, que acoge o utiliza a Shakespeare, a Diderot y a Hafiz, que ha gustado el encanto de la poesía popular con Herder y "se ha hecho mejor" al contacto con Winckelmann. El clasicismo francés del siglo XVII es menos ecléctico en sus gustos; es más juvenil, más espontáneo y suele acompañarse de un desprecio no disimulado hacia el pasado (desprecio de la Antigüedad en Descartes, Pascal y tantos otros; desprecio casi universal de la "barbarie gótica"; desprecio de Villon, Rabelais y Ronsard). El clasicismo tal como lo desean para sí mismos los modernos no puede hacer así abstracción del pasado (ya que entonces se sería clásico, pero sin saberlo); puede significar, pues, una prudencia amplia y serena, capaz de comprenderlo y de amarlo todo. Históricamente, el clasicismo de Boileau o el de Dryden y el Dr. Johnson están más ingenuamente satisfechos de su época y son más belicosos y desdeñosos de cuanto difiere de ellos que el eclecticismo de Goethe o el diletantismo de Renan.

Brunetière, que a fines del siglo último fué en

la Academia Francesa, en la *Revue des Deux Mondes* y en la Universidad el pontífice del ideal clásico, no dejó de buscar, en más de un rincón de sus libros, las causas de esta floración literaria que celebraba nostálgicamente como la cúspide de la evolución cultural francesa. Insistía principalmente en dos "condiciones", necesarias según él para el estallido del ingenio raro y precioso que es un clásico: la perfección de la lengua y la independencia nacional (véase sobre todo núms. 41 y 44).

La perfección de la lengua es cosa evidentemente relativa, a la que concederemos menos importancia que Brunetière, fiel a su doctrina evolutiva del avispado jardinero que nunca se perdonaría el haber recogido una fruta ya pasada de su punto ideal de madurez. Es verdad que la lengua francesa era en 1580 menos clara, menos analítica, menos regular de lo que sería un siglo después; pero no por esto es Saint-Simon un prosista más clásico que Montaigne; y no es seguro que las *Provinciales* o la *Conversación del mariscal d'Hocquincourt* sean modelos de estilo clásico superiores a las *Mélanges* de Voltaire o a los relatos de Mérimée. Es demasiado fácil ser juguete de una confusión y tomar la palabra clásico en el peligroso sentido de que designa los modelos más regulares y fáciles de imitar por los escolares. Virgilio y Horacio pueden hacer que nos parezcan arcaicos Lucrecio y Terencio; sin embargo, la poesía filosófica y la comedia nada progresaron en Roma después de estos últimos. Tampoco la historia progresó entre Tito Livio, que vivía en el siglo de Augusto, y el sombrío Tácito. La idea de curva evolutiva era tan equívoca hace tres cuartos de siglo como halagadora es hoy para nuestra perezosa imaginación. Si un escritor excepcional, por el prestigio universalmente admirado de su

genio, hubiese fijado nuestra lengua en el siglo XVI como Dante fijó la suya en el XIII entre los florentinos, ¿acaso no sería la lengua de este "clásico" la que hoy nos parecería más perfecta, el punto ideal de madurez? [13]

En cuanto a la independencia nacional, se trata de una idea muy peligrosa para introducirla en la historia literaria imparcialmente concebida. Hoy ya hemos renunciado a la ceguera que hacía admitir a Brunetière y a algunos de sus contemporáneos que nuestros románticos eran menos franceses que nuestros clásicos sencillamente porque celebraron y en ocasiones utilizaron a Shakespeare, a Walter Scott, a Goethe y a Schiller. Dejemos para doctores más sutiles el cuidado de decidir quién es más francés, si Moliere o Balzac, si Voltaire o Bossuet, si Poussin o Manet. Puede admitirse con todo rigor que la época clásica coincide con la era más gloriosa de la historia de Francia.[14] ¿Pero acaso es independiente de las literaturas extranjeras el clasicismo latino del siglo de Augusto, que no apartaba sus ojos de

[13] En su libro sobre Boileau (nº 167, pp. 179-180), Gustave Lanson hace a este propósito algunas finísimas observaciones, al exponer la posición final que adoptó Boileau en la querella con Charles Perrault.

[14] "En rigor" para Francia. Nisard, que se anticipó a Brunetière con mucho menos talento que él, habría podido observar, con la precisión de un agrimensor, que la rota de Pavía y la fecha de 1670 (apogeo de Luis XIV, dos años después de la paz de Aquisgrán) estaban separadas por ciento cuarenta y cinco años, y ciento cuarenta y cinco años de curva descendente conducen al desastre de Waterloo. Conformémonos con recordar que la literatura griega floreció con magnificencia durante la desafortunada guerra del Peloponeso; que la época llamada clásica en Inglaterra no es contemporánea de la reina Isabel o de Waterloo; que el siglo de oro de Calderón y Velázquez brilla con más esplendor cuando ya declina el poderío político de España; que la gran época de la literatura y la filosofía alemanas (Goethe, Schiller, Kleist, Novalis, Fichte, Hegel, etc.) corresponde a la era de humillaciones políticas y militares infligidas por Napoleón.

los modelos helénicos? ¿Acaso Dryden y Pope son más ingleses, más nacionales que Shakespeare, Wordsworth, Tennyson o Kipling? Recientes investigaciones (de Spingam y de René Bray) han demostrado claramente, por otra parte, que los principios esenciales de nuestra doctrina clásica vinieron de España e Italia y que nosotros los afrancesamos, exactamente como afrancesaríamos más tarde el byronismo y el ossianismo. "La verdad es —pudo escribir Daniel Mornet en un artículo exactísimo (nº 194) que los franceses fueron los últimos en interesarse por los principios de la literatura clásica y que al adoptarlos los transformaron para su uso."

Si las relaciones de los clásicos con el ambiente y con el momento en que vivieron nos ayudan a comprender mejor el clasicismo, quédanos por combatir el determinismo demasiado riguroso o la definición demasiado estrechamente geométrica que querrían limitar con exceso el ambiente y el momento clásicos.

El ansia de unidad que sentía el reinado de Luis XIV ("una fe, una ley y un rey") está lejos de haber extinguido la rica diversidad individual. Se falsea la realidad presentando a los grandes clásicos como un equipo de siete u ocho corredores que hubiesen adelantado y vencido sucesivamente a sus indignos rivales: los preciosos, los novelescos, los burlescos, los libertinos, los pedantes. Está demasiado claro que el preciosismo, por ejemplo, no fué anulado por las bromas de Molière y que jamás gozó de tanto prestigio como entre 1660 y 1700 (véanse los estudios de Pierre Mélèse sobre el *Mercurio galante* de Donneau de Visé, y los de G. Mongrédien y D. Mornet, núms. 190, 197, 198 y 199). Ya se sabía por los nombres de Molière y La

Fontaine que la supuesta "corriente" libertina se confundió a veces con la "corriente" clásica. Aquellos tediosos "viajes extraordinarios", ante los cuales desfallecemos como si se tratase de disidencias revolucionarias y no de simples juegos de fantasía retrasados, fueron leídos probablemente por el mismo público que se encantaba con *Fedra* y con la *Princesa de Clèves*, que aplaudía a Bossuet y hasta leía los *Pensamientos* editados en Port-Royal. El fervor y la gravedad religiosos en modo alguno son el patrimonio de ciertos grupos aislados (jansenistas, Compañía del Santo Sacramento, hugonotes o jesuítas). De Mademoiselle de Roannez y Mademoiselle de la Vallière a Rancé y Vigneul-Marville, ¡cuántos personajes del siglo XVII fueron tocados de la gracia sin esperar la hora de la muerte, y se hicieron carmelitas, trapenses o cartujos! Los escritores clásicos son incrédulos a veces y con gran frecuencia excluyen de sus obras la religión porque no es cosa del público. Pero las investigaciones del abate Bremond nos han demostrado que un sincero sentimiento religioso bañaba el siglo clásico y que es falso repetir que Francia conservó la ortodoxia católica en los siglos XVI y XVII sólo porque no estaba bastante harta de religión como para tener varias religiones (nº 37).

El día en que poseamos el libro que Daniel Mornet reclamaba en 1932 (ya lo ha escrito en parte, nº 199), "la verdadera historia de la literatura francesa clásica, en la que contemplaríamos nuestras obras maestras clásicas no como nos parecen y, si se quiere, como son, sino como las vieron, año tras año, los contemporáneos", sin duda comprenderemos mejor que el clasicismo fué tan rico y diverso como el romanticismo o la época simbolista, en que Zola y Renan, Verlaine y Heredia, Becque y Mae-

terlinck compartían la admiración de los letrados. El siglo XVII no separó a Racine de Pradon, a Bossuet de Bourdaloue y a Mme. de Sevigné de Bussy-Rabutin mucho más de lo que Sainte-Beuve distinguió a Balzac de Charles de Bernard y a Flaubert de Feydeau, o de lo que nuestros ilustrados lectores de hoy pueden distinguir entre Mauriac y Maurois, entre Claudel y Giraudoux.[15] Desde hace tiempo se sabe además que los grandes éxitos literarios y dramáticos del siglo XVII no siempre favorecieron a las obras consagradas por la posteridad. ¿Debemos extrañarnos de ello ingenuamente? Sólo un reducido número de entendidos son capaces de ver lo justo en cualquier tiempo entre la balumba de la producción contemporánea. Sólo los más avisados lectores de Pascal, Bossuet y La Bruyère, los mejores oyentes de Molière y Racine, los admiradores más clarividentes de Poussin y Le Nôtre fueron de este número, y con ellos estuvieron Luis XIV, lo principal de la corte y, después de cierto tiempo, lo más escogido del público.

Casi no es posible, pues, delimitar infaliblemente el ambiente o el público del clasicismo francés y esto no puede atraer más que a los aficionados a

[15] Se sobreentiende que la historia del gusto del público no es la historia de la literatura y que no debemos argumentar con demasiada premura a base de los errores de juicio del pasado. Pero para un conocimiento más sano del siglo XVII es provechoso recordar la estima que Rapin y Bouhours tenían por Bussy-Rabutin, la admiración del mismísimo Pascal por Mere, la preferencia que Damien Mitton concedia a Besserade sobre Boileau (véase Grubbs, nº 136); Ménage, dando de lado a la querella entre antiguos y modernos, consideraba a Perrault como "uno de nuestros mejores poetas" (véase Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, V, 268, nota); a Huet, uno de los hombres más escuchados, ilustre humanista, le gustaban a la vez las novelas de Madeleine de Scudéry y de Mme. de La Fayette (*ibid.*, II, 175); Méré, buen hombre si los hay, trata con un desprecio muy caballeresco las máximas del gran señor y buen hombre que fué La Rochefoucauld.

generalizaciones imperiosas y equívocas. ¿Es posible encuadrar el momento clásico entre dos fechas rígidas?

Las historias de la literatura ganarían en claridad todo lo que perdieron en interés si todos los contemporáneos de Shakespeare hubiesen sido "isabelinos", si todos los súbditos de la reina Victoria hubiesen sido impecables "victorianos" y todos los escritores de 1660-1715 hubiesen sido clásicos muy Luis XIV. Se ha resuelto hace tiempo declarar clásicos, con preferencia, a los escritores y artistas que produjeron lo mejor de sus obras entre 1660 y 1685. Puede decirse que no hay razón que valga para rechazar esas fechas: la primera inaugura la era de estabilidad, de propia satisfacción, de prominente grandeza en Europa que constituye en efecto el momento clásico; la segunda (Colbert muere en 1683, la revocación del edicto de Nantes se data en 1685, Luis XIV es operado de la fístula en 1686 y cae bajo la influencia de Mme. de Maintenon, Bossuet pronuncia en 1687 la oración fúnebre del gran Condé y la guerra de la liga de Augsburgo comienza en 1689) cierra la gran época del reinado. Así pues, designaremos a menudo estos veinticinco años como el cuarto de siglo más típica y noblemente clásico de todo el siglo clásico.

De ningún modo significa esto que la naturaleza o la Providencia hayan hecho vivir entonces a todos los grandes escritores o artistas del clasicismo, ni que todos havan necesitado a Luis XIV (y mucho menos a Colbert o a Boileau) para ser grandes. En realidad, las obras que aparecen después de 1660 (la *Escuela de las mujeres*, 1662; *Tartufo*, 1664; las *Máximas*, 1665; *Andrómaca*, 1667; las *Fábulas*, 1668; el *Arte poética*, 1674; *Fedra*, 1677; la *Princesa de Clèves*, 1678; los *Caracteres*, 1688) no deben gran cosa

a la protección real. Un crítico contemporáneo ha sostenido con vehemencia que el supuesto siglo de Luis XIV es en realidad el siglo de Luis XIII (André Suarès, nº 264), pues "el artista pertenece a la generación que le formó mucho más que a aquélla en que se produce", y Corneille, Descartes, Poussin, Claude Lorrain, Rotrou, La Rochefoucauld, Retz, Saint Evremond, Le Nôtre, el mismo Le Brun, La Fontaine, Molière, Pascal, Mme. de Sevigné, Bossuet, Mme. de La Fayette, Lulli, Bourdaloue y Boileau, todos fueron, con una diferencia que oscila entre cuarenta y cuatro años y dos años, mayores que Luis XIV.

Poco nos importan las querellas en que puedan enfrentarse los admiradores y los detractores de la monarquía absoluta del Rey Sol. A pretexto de que el apogeo del clasicismo debe situarse hacia 1670, no llegaremos a negar la presencia de las más bellas virtudes clásicas en Poussin (que murió en 1665) y Claude Lorrain (que murió en 1682), en el *Discurso del método* (1637), *Polieucto* de Corneille (1643) y el Val-de-Grâce concebido por François Mansart ya en 1640. Nos parece más prudente y más conforme a la verdad histórica comprobar a todo lo largo del siglo XVII una serie como de brotes de savia o de olas de fondo que dieron a Francia un número creciente de autores y artistas de primer orden. La más clásica de estas diversas generaciones, la sucesión de las cuales se verá en el cuadro que damos más adelante, es aquella, que nació entre 1630 y 1640 y se revelará en toda su plenitud durante los primeros veinte años del gobierno personal de Luis XIV (1660-1680). Las cualidades de audacia caballeresca, impetuosa y obstinada voluntad, individualismo y fantasía, la *libido sciendi* de Descartes y la *libido dominandi* de Pascal, de Retz

o de Condé, ceden gradualmente su lugar a una modestia y una prudencia mayores. Lo que hemos llamado el momento clásico no es, pues, un período de utilización egoísta del legado de la época anterior, un disfrute puramente "estático" de la herencia transmitida por antepasados más amigos de arriesgarse. Aplicando con anticipación el noble consejo del Fausto de Goethe, los clásicos de 1660-1685 reconocieron que en las generaciones precedentes tenían espléndidos modelos que seguir y aventajar. No los negaron. Heredaron sus cualidades para profundizarlas, completarlas y prolongarlas, y por eso las han merecido plenamente.

Was du ererbt von deinen Vaetern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen!

(*Fausto*, I, monólogo segundo)

APÉNDICE

Si nos es permitido intentar una clasificación de los grandes hombres y de los escritores por su fecha de nacimiento (pues la edad en que revelan sus cualidades mediante acciones u obras varía de la juventud a la madurez, según que posean la precocidad de Condé o Pascal o la sabia prudencia de Turenne o La Fontaine), sin pretender por ello que se erija en ley histórica la coincidencia curiosa y agitada, propondríamos que en el siglo XVII se distingan las siguientes generaciones.

A. Una generación de hombres del siglo XVI que vivieron y escribieron a comienzos del XVII y sintieron ya una necesidad de orden y disciplina que los distingue, por ejemplo, de sus contemporáneos

ingleses nacidos hacia 1575 (Donne, Ben Jonson y los más violentos dramaturgos isabelinos, Dekker, Heywood, Tourneur, Webster), son San Francisco de Sales, D'Urfé, Alexandre Hardy, Régnier, Montchrétien, Bérulle, que nacieron entre 1567 y 1575 (Malherbe es varios años mayor que todos). Hacia 1570 igualmente nacían en España Guillén de Castro (1569), Diego de Hojeda y Tirso de Molina (1570-71) y Rodrigo Caro (1573).

B. Los diez años que van de 1581 a 1592 ven nacer a un grupo de originales talentos, todavía irregulares e independientes; algunos, sobre todo poetas y artistas, harán resonar en Francia una nota nueva. Pero la selección, la madurez, la profundidad están demasiado ausentes de su obra para que pueda considerárseles precursores del clasicismo. El imperioso cardenal Richelieu es contemporáneo suyo, pero su acción se dejará sentir sobre todo en los más jóvenes que él. Esta generación la forman Saint-Cyran, Maynard, Camus, La Mothe le Vayer, Renaudot, Jansen, Saumaise, Racan, Théophile (nacido en 1591, tal vez en el mismo año que el pintor Simón Vouet) y por último Jacques Callot y Gassendi, que nacieron en 1592. Richelieu, nacido en 1585, debe quedar colocado, por la fecha de su nacimiento, en el centro de este grupo de aislados.

C. Descartes (1596-1650) domina por igual al grupo de talentos que nacieron en los seis últimos años del siglo y entre los que se encuentran (junto a "irregulares" como Saint-Amant, Desmarets de Saint-Sorlin, Colletet y Charles Sorel), los primeros artesanos auténticos del clasicismo: J. L. Guez de Balzac, Chapelain, Vaugelas y Voiture. Dos años antes que Descartes, vino al mundo el mayor clásico en el dominio de la pintura (Poussin), y dos años después que él, François Mansart (en el extranjero,

Jordaens es el contemporáneo exacto de Poussin, y Cromwell nació en 1599).

D. A esta primera generación de preclásicos pronto sucedió otra, más rica aún y más variada (de 1600 a 1611): la de Mazarino en política y Corneille en literatura. En 1600 toca el turno a Claude Lorrain (que nació un año después que Velázquez y en el mismo que Calderón); después Tristan, Scudéry, el matemático Fermat (1601), Mazarino, Philippe de Champagne, Guy-Patin (1602). Conrart, D'Aubignac, Patru, Cotin, Sarrasin, Godeau, el viajero Tavernier y otros *minores* los separan de Corneille (1606), contemporáneo de Rembrandt y cuatro años mayor que Téniers; Mademoisselle de Scudéry, Méré, La Calprenède, Rotrou, La Mesnardiere, Du Cange, Mézeray, Scarron y Pierre Mignard aparecen a fines de esta decena de años, y Turenne nació en 1611.

E. Una nueva ola marca, en literatura, un progreso en el análisis de sí mismo acompañado todavía de un brote de audaz independencia que después de 1660 distinguirá a estos hombres de los clásicos más jóvenes, más prudentes y quizás más auténticos o más puros. Son los franceses que nacieron entre 1612 y 1618: Antoine Arnauld (1612); el fecundo año de 1613, uno de los más memorables del siglo (La Rochefoucauld, Retz, Saint-Evremond, Le Nôtre, Claude Perrault y dos hombres que fueron ilustres y respetados, Ménage y Benserade). El mecenas Fouquet, Ninon de Lenclos, Brébeuf y Bussy-Rabutin siguen entre 1615 y 1618, y los pintores Le Sueur y Sébastien Bourdon en 1616.

F. La generación más importante del siglo, todavía anterior a Luis XIV, en la que se alían felizmente el ardor, la violencia y la vitalidad con la disciplina y la busca de la perfección, es la de 1619-1628. Sólo

una o dos generaciones literarias (los que nacieron hacia 1800 y 1820) pueden aspirar en Francia a parangonarse con ésta en riqueza. Desde 1619 nacen Colbert, el pintor Le Brun y aquellos ingenios amables de segunda fila que se llamaron Maucroix, Furetière y el indiscreto Tallemant. El abate de Pure, Charpentier, Cyrano son, en 1620, contemporáneos de Cinq-Mars. Siguen luego los grandes genios: La Fontaine (que nació en 1621, como el gran Conde y dos nombres más humildes, Rapin y Madame de Motteville), Molière y Pierre Puget en 1622, Pascal en 1623, Mme. de Sevigné en 1626, Bossuet en 1627 y, en torno a ellos, de 1624 a 1628, Segrais, Pellisson, Thomas Corneille, Nicole, Jacqueline Pascal, Chapelle, Rancé, la Grande Mademoiselle, Bouhours, Charles Perrault y Girardon.

G. La cuarta decena del siglo contará, alrededor de Luis XIV, con otros grandes nombres; pero el ímpetu de esta última generación verdaderamente clásica ya se ha calmado. El deseo de agradar, el refinamiento un poco apagado, una religión menos viril comienzan a tentar a algunos de sus talentos: Bourdaloue, Fléchier, Mabillon y Pradon (nacidos en 1632, el mismo año —cosa curiosa— que Locke, Spinoza y Ver Meer de Delft); Lulli y Vauban (1633); Mme. de La Fayette (1634); Mme. de Maintenon y Quinault (1635), Boileau y Chaulieu (1636), Mme. Deshoulières (1637), Boursault, Richard Simon y Malebranche, que nacieron en el mismo año que Luis XIV (1638), así como Dangeau y Mme. de Villedieu; en fin, en 1639, Louvois y el supremo clásico, casi el último, Racine.

H. El espíritu del siglo XVIII aparece ya con la generación que nació en las proximidades de 1650; se hace sentir un cierto agotamiento. El sentido crítico (en literatura como en política) se desarrolla,

pero la savia creadora ya no es tan vigorosa. Son, repartidos no ya en diez sino en quince o dieciséis años después del nacimiento de Racine: La Bruyère (1645), el escocés Hamilton (1646), Bayle (1647, el mismo año que Denis Papin), Fénelon (1651) y Valincour (1653), Regnard (1655), Fontenelle (1657), el abate de Saint-Pierre (1658), y por último Massillon, Rollin y Dancourt (1661). En el dominio de las bellas artes, entre 1656 y 1661 aparecen Largillière, Guillaume Coustou, Hyacinthe Rigault, Coypel y Desportes.

I. Penuria de grandes nombres después de 1661, mientras que el esplendor del reinado irradia por Europa. Solamente Lesage y Couperin nacen en 1668, luego Saint-Simon en 1675, Destouches en 1680. El siglo XVII y el clasicismo se han terminado. En el extranjero, en las proximidades de 1670 aparecen sucesivamente el italiano Vico y los ingleses Shaftesbury, Mandeville, Congreve, Addison y Steele. Pope y el sueco Swedenborg nacen en 1688, con pocos meses de diferencia. Se discute la preeminencia literaria de Francia. La reconquistará la nueva generación de franceses (Marivaux, 1688; Montesquieu, 1689; Voltaire, 1694; el abate Prévost, 1697) que buscan en el extranjero estimulantes rejuvenecedores. Rameau, Nattier y Watteau aparecen también alrededor de 1685; Chardin, Boucher y La Tour, entre 1699 y 1704. Ellos aseguraron en el siglo XVIII el esplendor de Francia en las bellas artes.

En nuestra obra sobre *Las Generaciones Literarias* hemos intentado, para cinco o seis países y a lo largo de tres o cuatro siglos, una extensa clasificación de escritores y artistas que nacieron como por oleadas sucesivas. A ella puede acudirse.

IV

RASGOS FUNDAMENTALES DEL CLASICISMO FRANCÉS

Todo lo que se relaciona con el contenido ideológico del clasicismo francés ha sido discutido desde hace tiempo y muy abundantemente. No hay tema más abrumado de lugares comunes. Quisiéramos eliminar aquí algunas de las vulgaridades más gastadas, refrescar con algunas aproximaciones no muy esperadas verdades que habían venido a ser tradicionales en demasía, y en fin, poner al día, con alguna claridad y concisión, los diversos elementos que envuelve la noción de clasicismo.

A. RACIONALISMO

El término que más a menudo se da como equivalente de la palabra clasicismo es sin disputa el de "racionalismo". "The Age of Reason", dícese con frecuencia en inglés para referirse tanto al siglo de Descartes como al de Voltaire. Desde que el romanticismo asustó a los burgueses del reinado de Luis Felipe con algunas excentricidades, los profesores universitarios propusieron a la juventud la admiración de los clásicos como un tratamiento bienhechor compuesto de razón, lógica y mesura.[1]

Una de las más seductoras explicaciones que ha-

[1] Uno de los hijos de esta Universidad francesa del siglo XIX, que es a la vez uno de los que mejor han hablado de Descartes y de los más afectos a Bergson, Charles Péguy, nos puso en guardia alguna vez contra el empleo inconsiderado de tan bellas palabras: "Ante todo, razón no es prudencia, y ni una ni otra son lógica. Y las tres juntas no son inteligencia." (*Note sur Monsieur Bergson et la philosophie bergsonienne*, al comienzo, nº 216.)

bían de ofrecerse en la historia literaria consistía en colocar la filosofía cartesiana en el origen mismo del clasicismo —*post hoc, ergo propter hoc*—. En el célebre capítulo preliminar de su *Historia de la literatura francesa*, donde definía a su modo el espíritu francés, Nisard declaraba con orgullo: "Es casi la razón misma". En un capítulo no menos célebre de sus *Orígenes de la Francia contemporánea*, Taine explicaba no sólo el clasicismo entero, sino la mismísima Revolución francesa por el culto a la razón cartesiana y abstracta. No extrañe, pues, que los críticos extranjeros repitan al unísono y hasta la saciedad que la literatura del siglo XVII es una literatura completamente racional y razonable, sin advertir que estos dos adjetivos se contradicen a veces y que nadie es menos razonable, sin género de duda, que el demasiado racional (véase, por ejemplo, O. Elton, nº 90, y A. Tilley, nº 278). No hay estudiante que no sepa de memoria el consejo de Boileau:

> *Aimez donc la raison. Que toujours vos écrits*
> *Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.*

Tanto si en la razón se ve sencillamente el sentido común, que puede creerse lo menos compartido del mundo en aquella feliz época, como aquella cualidad de las obras literarias que se opone a la imaginación y a los excesos de la fantasía; o si representa, en fin, la alta razón cartesiana, "dominadora y directora del alma humana", en ella se ve el origen de la floración literaria francesa del siglo XVII.

Sería cultivar vanamente la paradoja enfrentarse sin más a este consenso de opiniones venerables y negar radicalmente el racionalismo del siglo clásico. Pero un severo esfuerzo de precisión semántica y lógica es necesario y casi no se ha hecho. ¿Qué ha-

bía en el siglo XVII bajo las palabras "razón", "buen sentido" y "mesura"? Lo mismo que las expresiones "imaginación" u "órdenes" en Pascal, estos términos y el de "naturaleza" deberían esclarecerse con precisión en Descartes, Boileau, Nicole, etc.

Souvent de tous nos maux la raison est le pire,

escribe Boileau en su sátira cuarta, en una especie de elogio de la locura abrumado de lugares comunes. "Todos creemos que el buen sentido, la razón y el talento son la misma cosa", afirma en una carta a Corneille, el 31 de diciembre de 1678, Bussy-Rabutin, un hombre muy escuchado entonces y bastante representativo de la actitud media del público cultivado. R. Michéa, que ha esbozado recientemente el intento de definición rigurosa que deseamos ver continuado y ampliado (nº 189), insiste justamente sobre las connotaciones social y mundana de la palabra tal como se empleaba en el siglo XVII: la mayoría de los contemporáneos de Luis XIV se habrían sorprendido de leer en Taine que ellos, con su culto a la razón, se proponían legislar para el mundo entero.

Guardémonos en particular de adoptar demasiado pronto los adjetivos "racional" y "razonable" como equivalentes e intercambiables.[2] En el siglo XVII, racionalista o racional rara vez quería decir tanto como reseco y frío. No olvidemos que Cinq-Mars, Cyrano de Bergerac y Condé son rigurosamente contemporáneos de La Fontaine y de

[2] En un artículo sobre Boileau publicado en la *Nouvelle Revue Française* de julio de 1936 (nº 275, pp. 153 y 154), Albert Thibaudet propuso una distinción aceptable con ciertas reservas: "Lo racional es la razón que construye; lo razonable es la razón que desconfía". Y observa que en Boileau la palabra "razón" tiene muy a menudo un sentido limitativo y dice *no* más bien que *sí*.

Molière. Una impaciencia juvenil, la precipitación hacia las grandes cosas, la aspiración a lo sublime, la afición a lo heroico y lo novelesco caracterizan (como J. Fidao-Justiniani gusta de recordárnoslo hoy, nº 105) a los contemporáneos de Corneille y de Retz, del mismo Boileau, de Racine y de Charles de Sevigné. No era precisamente la fría razón la que regulaba la vida amorosa o los gastos suntuarios del Gran Rey, ni la moderación o la prudencia caracterizaron la mayor parte de su reinado.[3] Tampoco triunfa mucho más la razón en esas trágicas victorias de la pasión que modela Racine, ni en La Fontaine ni aun en las comedias de Molière, amigo del buen sentido y de algunos razonadores que dispensan al auditorio lecciones de prudencia, pero no de la razón cartesiana.

Se ha atribuído a Descartes una influencia excesiva. Todavía hoy son numerosos los observadores de Francia (sobre todo extranjeros) que pretenden ver en el cartesianismo —un cartesianismo con frecuencia mutilado y deformado— la filosofía que resumiría por sí sola todo el espíritu francés. Rabelais y Pascal, Diderot y Bergson, sin embargo, no son menos "franceses" que Descartes. Es verdad que el éxito de la filosofía cartesiana fué grande y súbito en el siglo XVII. "Pocos años después de su muerte —escribió entonces Baillet, su biógrafo (II, 499)— el número de sus discípulos era tan incontable como el de las estrellas del cielo o el de las arenas del mar." Pero esta influencia apenas si fué menos profunda fuera de Francia, en Utrecht, don-

[3] Las *Memorias* de Luis XIV proponen lecciones admirables de buen sentido y de prudencia razonables. Pero esas *Memorias* datan de antes de 1668 y expresan un bello ideal casi cartesiano, que sólo imperfectamente se realizó en la práctica. La *Vida de M. Descartes* de A. Baillet, citada en el siguiente parágrafo, lo es según la edición de 1691, por Horthemels.

de Renéri enseñó públicamente, en la Universidad, la nueva filosofía, y en Londres sobre los filósofos, los deístas y los sabios de la Royal Society. El racionalismo cartesiano respondía entonces a una necesidad europea, no sólo francesa.

En un magistral estudio, Gustave Lanson ha puesto las cosas en su punto, con una claridad que pareció definitiva y que tal vez lo será (nº 166). Sin llegar a pretender, como algunos, que el verdadero siglo "cartesiano" de Francia es el XIII, el de la escolástica y de esa maravilla de orden luminoso y clásico que es Nuestra Señora de París, y sin recordar, como nuestros más recientes historiadores de la filosofía, que el pensador de la "tabla rasa" tomó mucho del "doctor angélico" y de San Agustín, hoy convenimos todos en que la influencia de Descartes es nula sobre La Rochefoucauld, Molière, Racine y naturalmente sobre La Fontaine y Mme. de Sevigné, que eran anticartesianos; en que esa influencia se ejerció a contrapelo sobre Pascal, es débil en Retz y en La Bruyère, parcial y como accesoria en Boileau y Bossuet, y en que muchos otros elementos (el culto de los antiguos, las afinidades jansenistas o la fe católica) la contradicen en ellos. Las grandes obras clásicas, como lo ha probado Gustave Lanson, repugnan el cartesianismo o en modo alguno se derivan de él. Son cartesianas como pueden serlo las *Flores del mal*, un cuadro de Cézanne o de Rousseau el aduanero, es decir, traducen un conjunto de nociones y gustos caros a los franceses de todas las épocas (ordenación intelectual, lucidez, armonía, mesura, solidez). El clasicismo propiamente tal creció al mismo tiempo que el cartesianismo. Los primeros obreros, Malherbe, Balzac y Chapelain, son los hermanos mayores del filósofo. Su racionalismo es discutible y muy parcial. Los verdaderos racio-

nalistas, los "racionales" como los llama Paul Hazard en un capítulo de su *Crisis de la conciencia* (núms. 141 y 143), son, si no aquellos caprichosos y despreocupados libertinos que Descartes combatió con vivacidad, por lo menos sus sucesores más eruditos y de cabeza más filosófica: Bayle y Fontenelle, justamente aquellos que se acostumbra alinear fuera del clasicismo, y más aún Montesquieu y Condillac.

El clasicismo gusta de razonar y comprender; le seduce la construcción ordenada, la arquitectura intelectual, la claridad en el análisis; pero identificarlo con el culto de la razón y de la lógica exclusivamente es una simplificación tosca en demasía y contra la que se debe protestar. Molière se ríe de la lógica demasiado absoluta (y prontamente ilógica) del atrabiliario y enamorado Alcestes. Como todo autor cómico, opone el buen sentido práctico y hasta las reivindicaciones del instinto y de la naturaleza a los esfuerzos del filósofo, del pedante, del médico ignorante, de la preciosa y de la sabihonda, que pretenden todos "subordinar la carne al espíritu".[4] "¡Calla, impotente razón!", exclama con desprecio el autor de los *Pensamientos*, razonador apasionado pero empeñado en convencernos con mil argumentos de que "todo nuestro razonamiento se reduce a ceder ante el sentimiento". "En ningún país es tan rara la razón como en Francia", declara en el mismo instante Saint-Evremond;[5] La Fontaine, amigo de los "animales-máquinas", imaginativo y soñador, tampoco es un lógico convencido; y el gran trágico de la época clásica abomina sin cesar de la razón, la

[4] La expresión es de Ramón Fernández, quien ha señalado con mucha penetración las fuentes psicológicas de lo cómico en Moliere en su librito *Vida de Molière* (Gallimard, 1929), p. 72.

[5] Es cierto que añade en seguida: "Cuando se halla presente, nada hay más puro en el universo".

prudencia y el orden, bajo los excesos de la pasión exasperada y loca de sus Hermiona, Roxana y Fedra.

El racionalismo clasicista, tan a menudo invocado, hay que buscarlo, pues, en algunos teorizantes del clasicismo y en ciertos filósofos que apenas si son clásicos (de Descartes a Malebranche y a Bayle). Por lo demás, sólo con mil reservas y matices se puede utilizar este término para ver en él un elemento fundamental del clasicismo de Poussin o de Corneille, de Racine o de Bossuet.[6]

B. INTELECTUALIDAD

Para designar una de las más profundas tendencias de la literatura clásica, mejor que el término

[6] Siempre es temerario afirmar que una misma filosofía latente inspira las obras literarias de una época. ¿Acaso los románticos franceses fueron los adeptos de una sola doctrina, cuando Stendhal leía a Condillac, Balzac a Swedenborg, y otros a Rousseau, a Platón o a Lamennais? ¿Es que el bergsonismo juega en la literatura francesa de 1895 a 1910 el papel de doctrina inspiradora, de vasto telón de fondo que a veces se le ha querido atribuir (en Rémy de Gourmont, Claudel, Verhaeren, Pierre Louys, Bourget, Gide, etc.)? ¿Quién se atrevería a decir que en Inglaterra las doctrinas filosóficas de los utilitaristas y de los economistas malthusianos ayudan mucho a comprender la poesía romántica coetánea? Alemania es de toda evidencia el país en que la filosofía y la literatura han mantenido más estrechas relaciones: Herder y Goethe, Hegel, Schelling, Fichte y los románticos; Schopenhauer y Wagner; Nietzsche y las obras de fin de siglo.

Por lo que hace al clasicismo, renunciemos a designar una doctrina filosófica que fuese como el substrato de las diversas manifestaciones literarias y artísticas de la segunda mitad del siglo XVII. Ni Descartes ni Pascal pueden explicar todo el clasicismo. Menos todavía Aristóteles (del que sólo la *Poética* cuenta verdaderamente, y mucho menos de lo que se ha dicho), o Platón, en quien H. C. Wright (nº 310, p. 15) ve el oculto inspirador del clasicismo cuando sostiene que "el postulado fundamental del clasicismo es un ideal de belleza, un *bello ideal* situado en la realidad o por encima de ella, y que da cierta fijeza a las opiniones del escritor". El clasicismo no es en verdad ni aristotélico ni platónico. En su actitud religiosa y filosófica, si no ya en su estética, el romanticismo es mucho más platónico que el clasicismo.

racionalismo, demasiado sencillo y simplista, preferimos el de intelectualidad. Aquellos grandes escritores no fueron cartesianos; se mofaron de buen grado de la razón y más de una vez le discutieron el derecho de organizar la vida. Por lo demás, sus contemporáneos ministros, generales y magistrados no se preocuparon mucho más de hacer reinar una razón abstracta e ideal ni en la política, ni en la guerra, ni en la justicia.

Antes al contrario, todos conocieron el placer de la comprensión y gustaron de él. Aun en medio de sus incoherencias, sus pasiones y sus locuras, todos se complacieron en disociar conceptos, en analizar hasta los más contradictorios estados de alma, hasta los más tenues matices del sentimiento. El análisis psicológico es quizá el más característico entre los rasgos permanentes de la literatura francesa desde Chrétien de Troyes o Jean de Meung hasta Marcel Proust y André Gide.[7] El siglo XVIII puso en este análisis mayor despreocupación moral, más perspicaz desenvoltura y una fina agudeza que nos encantan incluso cuando nos repugnan como en Voltaire, Crébillon hijo, Laclos y el Príncipe de Ligne. El romanticismo proseguirá este análisis del hombre interior en los momentos de éxtasis, de violencia emotiva y de apasionado engaño en que se hace difícil para el observador desdoblarse a fin de juzgarse. Menos destacado y seco que el XVIII, menos seducido que el XIX por la pintoresca explora-

[7] Entre otras opiniones de observadores extranjeros que suelen notar este rasgo, véase la siguiente observación de un crítico italiano que buscaba la significación central de la literatura de su país con relación a la de Francia: "La figura más notable de la poesía y la prosa francesas es el caballero enamorado, el combatiente moral que discute los derechos y las faltas de la pasión, los límites y las exigencias del deber. Cerca de él se halla la mujer, amante o tentadora." (Giuseppe Borgese, *Il senso della letteratura italiana*, nº 32, pp. 20-21.)

ción de mundos extraños o por la nostálgica preocupación de escapar de sí mismo, el siglo XVII acaso dió a Francia los modelos más puros y verídicos de la eterna persecución del hombre interior por el hombre

Tourmenté de s'aimer, tourmenté de se voir.
(VIGNY)

En este sentido, cuando redactaba su célebre *Discurso*, Descartes era el representante simbólico de aquel siglo de análisis que en Europa se inició con *Hamlet*, *Don Quijote* y los pacientes estudios de enamorados de Honorato de Urfé. Cuando hacía audazmente tabla rasa de las ideas adquiridas en la escuela, aquel psicólogo se encarnizaba por observar el funcionamiento de su espíritu y captar las intuiciones de su conciencia. En las primeras páginas de su encuesta "para conducir bien su espíritu" se narra no ya con la divertida despreocupación de Montaigne, sino con una "luminosa e insolente conciencia de sí mismo"[8] que es un buen prenuncio de la era clásica. Los héroes de Corneille se analizan despiadadamente en sus momentos de incertidumbre y de inquietud, y lo mismo los personajes de Racine en lo más álgido de su delirante pasión o de la ceguera de sus sentidos. Sus monólogos no les llevan a la razón o (en el caso de Racine) al dominio de sí mismos: detrás de los vaivenes de los motivos en lucha, hay en realidad análisis bien llevados de cada una de las fuerzas que sienten enfrentarse en sus almas.

Ah! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais?

[8] La expresión es de Léon Brunschvicg en el *Progreso de la conciencia en la filosofía occidental* (Alcan, 1927), vol. I, libro III, capítulo VI.

se pregunta Hermiona.

Que fais-je? où ma raison se va-t-elle égarer?

grita Fedra en su celoso furor. Y menos trágicamente, pero con espontaneidad más reveladora aún, la graciosa Silvia del *Juego del amor y el azar*, comprendiendo al fin y dando rienda suelta a su amor por aquel a quien no había creído digno de ella, lanza un suspiro de alivio: "Ah! je vois clair dans mon coeur!"

Muchas circunstancias favorables ayudaron en el siglo XVII al desarrollo del más agudo análisis de sí mismo. La confesión y el examen de conciencia, en los mundanos que habían sido alumnos de los jesuítas o de los jansenistas, inculcaron el gusto de comprender y de juzgar los motivos de las humanas debilidades,

Car il fut gallican, ce siècle, et janséniste.
(VERLAINE, *Sagesse*, X)

Y nunca se dirá bastante hasta qué extremo la religión impregnó las almas, si no de todos los escritores o filósofos, al menos de numerosos "humanistas devotos", inquietos y místicos en el llamado siglo racionalista. El hábito de la disciplina crítica y el cuidado de la perfección artística también desempeñaron su papel. "Clásico es el escritor que lleva en sí un crítico y que lo asocia íntimamente a sus trabajos", como escribe un poco perentoriamente Paul Valéry a propósito de Baudelaire en *Variété II*. En fin, el espíritu científico que desplegaron Roberval y Fermat, Descartes y Pascal, así como algunos otros que hicieron del siglo XVII una de las más gloriosas épocas de la matemática y de la física, no dejó de influir en el gusto por la sumisión al hecho psi-

cológico, paralela de la sumisión al hecho físico. En el comienzo de sus *Memorias*, el cardenal de Retz (que por lo demás no contó entre sus cualidades el sentimiento religioso, el sentido crítico ni el espíritu científico) aprueba el elogio de "los hombres que fueron bastante sinceros para hablar con verdad de sí mismos", que había hecho el presidente de Thou. Promete practicar en sí mismo esta búsqueda de lo auténtico, no para encontrar en él la condición humana, como Montaigne, o para impresionar a su Creador en el día del Juicio Final, como Rousseau, sino por su propio gusto. "Mi moral no atribuye mérito alguno a esta sinceridad, pues encuentro una satisfacción tan sensible en daros cuenta de todos los repliegues de mi alma, que a mi parecer la razón tiene mucha menor parte que el placer en la religión y la exactitud que profeso hacia la verdad."

Ese gusto por el análisis y por la lúcida comprensión de sí, difuso y universalmente presente en la literatura y el arte clásicos de Francia, aproxima a nosotros el clasicismo y explica su grandeza. Se trata de virtudes más vivas y más matizadas que el frío y abstracto racionalismo al que sin falsear las cosas no sería posible conducir a Racine y a Claude Lorrain, a Pascal y a Madame de La Fayette. Se trata también del común denominador que indudablemente podríamos encontrar en todos los períodos de tonalidad clásica predominante en la literatura francesa y en las literaturas extranjeras. La unión del "esprit" ("wit") y la emoción, mucho más que el racionalismo, es la virtud del lirismo inglés de Donne, de Cowley y hasta de Pope; la búsqueda consciente de la lucidez en el análisis distingue en los siglos XVII y XVIII a la novela de Richardson o al diario de Pepys. Rasgos análogos caracterizarán más tarde a la generación de Browning, Thackeray y

Matthew Arnold, en Francia a la de Baudelaire, Flaubert, Amiel, al Taine de *Etienne Mayran* y al Renan de los *Diálogos* o del *Examen filosófico de conciencia.*

Sólo en este sentido puede accederse a ver en estas épocas una manera de clasicismo, por otra parte parcial y limitado. Emoción y sensación, agitaciones sensuales e impulsos de la imaginación en modo alguno se suprimen en nombre de una filosofía altanera y exclusiva. Son admitidos, pero gobernados; son comprendidos y analizados y por tanto afinados y humanizados.

Ahí está el secreto del eminente lugar que Francia continúa y continuará mucho tiempo concediendo a su clasicismo entre las diversas manifestaciones de su genio contradictorio. Con frecuencia se engaña en esto el extranjero.[9] Mucho más que el reinado de la lógica razonadora o de las reglas, la época clásica francesa es tal vez el momento en que Francia llegó más lejos en esta profundización del hombre interior que es el objeto central de su literatura y quizás de toda la literatura de Occidente. Shakespeare, Wordsworth o Jane Austen, en Inglaterra, captaron los secretos del hombre interior mejor que Pope, el Dr. Johnson e inclusive que Swift y Dryden; los románticos alemanes y aún el Goethe de *Werther* o de *Fausto*, mejor que los supuestos clásicos alemanes, comprendiendo entre ellos

[9] Porque detrás del aparente "racionalismo", los observadores extranjeros del clasicismo no advirtieron siempre el desorden transformado en orden, el ímpetu reprimido y disciplinado, los abismos de la vida sensual o emotiva explorados. He aquí, por ejemplo, cómo definía el clasicismo francés Oliver Elton en *The Augustan Ages* (nº 90): "El clasicismo francés es la expresión de cualidades que, sin ser las más elevadas, son fundamentales e indestructibles en el espíritu francés, hasta el punto de que siempre habrá en los franceses —es lo más verosímil— un deseo de retorno a su período clásico y de encontrar un apoyo en él."

a Wieland y a Schiller. En Francia, toda la historia de la literatura, desde Montaigne y los *Sonetos a Helena* hasta las *Reveries d'un promeneur solitaire*, hasta Maine de Biran, Stendhal y Benjamin Constant, hasta el Baudelaire de *Mon coeur mis à nu*, hasta Proust, Gide, Jacques Rivière y Montherlant podría relatarse bajo este bello título: "De la sinceridad para consigo mismo". La contribución de La Rochefoucauld, de Pascal, de Racine, de Madame de La Favette, de Retz y de Saint-Simon sería tal vez la más sólida entre todas, la más sana, la más completa de esta historia ideal. En Francia, todo nuevo movimiento (bien lo experimentó el romanticismo) debe afrontar tarde o temprano, en la estimación de su aportación psicológica, la temible comparación con los clásicos del siglo XVII.

Queda por plantear una cuestión última: esta intelectualidad en la que queremos ver el rasgo más característico de la literatura clásica francesa, ¿acaso no es hueca y superficial, puesto que triunfó casi sin combatir, es decir, puesto que la sensibilidad, el instinto, la espontaneidad turbulenta se hallaban entonces en Francia demasiado bien dispuestos a dejarse someter? "En Francia, sólo en Francia, la inteligencia tiende siempre a triunfar del sentimiento y del instinto", escribe peligrosamente André Gide en *Incidencias* (nº 122, p. 40). Pero añade inmediatamente: "Lo cual de ningún modo quiere decir, como algunos extranjeros se hallan dispuestos a creer, que el sentimiento o el instinto estén ausentes... La sensualidad, desbordante en Rubens, ¿es menos poderosa en Poussin por hallarse comprimida?"

Un predominio de la intelectualidad es efectivamente la marca de los artistas secundarios de todas las épocas y de todas las escuelas, llámense román-

ticas o surrealistas. Límpida claridad, perfecto dominio de sí, inteligencia despierta y arte consciente caracterizan a Saint-Evremond y a La Bruyère; a Charles Nodier, en ocasiones a Musset y a Mérimée y a muchos pequeños románticos; a Henri de Regnier y a casi todos los simbolistas menores; a Anatole France y a sus hijos espirituales de hoy: André Maurois, Georges Duhamel, Jules Romains, Paul Morand y Aldous Huxley. La intelectualidad de estos autores encubre a veces la ausencia de profundidad y con más frecuencia la ausencia de conflictos o, como dicen hoy nuestros psicólogos, de problemas.

No negaremos que haya a veces, en las obras del siglo XVII, ausencia de aquel "temblor" en el que el clasico-romántico que fué Goethe viera un día lo mejor del hombre. Pero lo curioso es que este reproche afectaría sobre todo a los "libertinos" y a los escritores que no se suele poner al nivel de los clásicos: al delicioso epicúreo Saint-Evremond, por ejemplo, que denuncia sonriendo al corazón, "el ciego a quien se deben todos nuestros errores", y alaba a su espiritual amiga, "que daba todas las noches gracias a Dios por su *esprit* y le rogaba todas las mañanas que la preservase de las tonterías del corazón". Las manifestaciones de la sensibilidad están indudablemente sujetas a la moda; y frente al siglo de *Manon Lescaut* y de Greuze, el XVII practicó en este dominio lo que los caballeros ingleses llaman la virtud del "understatement". Pero la sensibilidad no está ausente del *Polieucto* de Corneille, de las tragedias racinianas, de los *Pensamientos* ni de los *Sermones* de Bossuet. ¿Se hallaba ausente de los debates y tal vez de las tormentas interiores de las preciosas, de almas destrozadas como las de Jacqueline Pascal, Mademoiselle de La Vallière y Ran-

cé? ¿O incluso de los auditorios que pedían a Quinault y a Lulli que cantaran sus emociones o a Bossuet y a Bourdaloue que les hiciesen llorar? Pierre Trahard nos parece haber falseado un tanto la historia de la sensibilidad francesa cuando la hizo comenzar *ex abrupto* en los alrededores de 1730. Fué bajo Luis XIV, escuchando la oración fúnebre de la Palatine que pronunciara Bossuet, cuando un contemporáneo observó: "Fué emocionante hasta las lágrimas; príncipes y princesas lloraron, como yo mismo y tantos otros" *(Mémoires et Journal sur la vie et les ouvrages de Bossuet,* por el abate F. Ledieu). El mismo testigo relata que se lloró ardientemente el 5 de junio de 1672, ante la Reina, entre la corte reunida en Saint-Germain el día de Pentecostés. Jean Racine no derramó quizás tantas lágrimas como imaginara Sainte-Beuve en un mal poema; pero sus lectores y sus auditores lloraron tal vez más de lo que hoy se llora en nuestros teatros.

En nuestra opinión, pues, esta "intelectualidad" de los clásicos en modo alguno equivale a aridez y frialdad; se alía con la pasión, la profundidad y el desgarramiento. Raramente es un escaparate de virtuosismo y de brillo relampagueante, como en tantos pseudo o neoclásicos. Es casi siempre el resultado de una conquista y el producto, en esos psicólogos que desafían las tinieblas, de una firme voluntad de traducir o de trasladar a lenguaje inteligible, pero trepidante, las extrañas "intermitencias del corazón" que dos siglos y medio más tarde sedujeron a Marcel Proust. Pascal, Racine y Saint-Simon no ignoraron por completo los misterios del inconsciente y del subconsciente. Los exploraron y quisieron hacerlos comprender y sentir a un tiempo. La lucidez y a veces la aparente frialdad o la engañosa calma de las grandes obras clásicas no excluyen la profun-

didad. "En psicología, la verdadera profundidad es la que se explora", escribía poco antes de su muerte Jacques Rivière, uno de los más penetrantes críticos de nuestro siglo y uno de los menos sospechosos de prevención hacia su época, pues admiró a Claudel, a Gide, a Laforgue, a Dostoiewski, a Rimbaud y a Proust antes de llegar a declarar: "Mis maestros son Descartes, Racine, Marivaux e Ingres, es decir, los que niegan la sombra".[10]

C. IMPERSONALIDAD Y UNIVERSALIDAD

Brunetière gustaba de repetir que siendo la razón lo más general que hay en nosotros, es decir, lo más común a todos estos animales razonables que se creen hombres, constituye naturalmente la base de esta literatura eminentemente universal e impersonal que fué la del siglo XVII. El romanticismo, por el contrario, era a sus ojos una literatura dirigida a la imaginación y sobre todo a la sensibilidad, es decir, a lo que hay de más personal y variable en nosotros, y por tanto una literatura individualista y relativista.

La autoridad de Brunetière impuso durante largo tiempo esta apreciación a sus contemporáneos e inclusive a la crítica de sus sucesores. Semejante distinción, fundada en la tradicional división del espíritu en "facultades" distintas, o al menos en grupos de tendencias, nos parece hoy un tanto artificial. La razón (o lo que llamamos así) apenas si está menos sujeta al cambio que la sensibilidad. Cada siglo, cada generación, cada grupo social alimenta

[10] La primera de estas citas es la conclusión de un hermoso artículo de Jacques Rivière titulado "De Dostoiewski y de lo insondable", nº 243, pp. 175-179; la segunda es una frase que escribió al margen de una fotografía y que se reprodujo en el número especial de la *Nouvelle Revue Française* de abril de 1925.

sus propios prejuicios, que considera parte integrante de su equipo racional. Las corrientes ideológicas no están menos sujetas que los modos de sentir a los caprichos de la moda o al contagio gregario de la imitación. Quizá lo están más aún.

Hoy estamos bastante lejos del romanticismo y bastante instruídos, gracias a los errores de la crítica dogmática y moralizadora que nos ha precedido, para reconocer que no todo es particularismo estrecho o pintura de excentricidades individuales y locales en Lamartine, Musset o Balzac. Los románticos, Flaubert después y más tarde Rimbaud o Marcel Proust anexionaron a la literatura el estudio de los sentimientos que primero se juzgaban extraños o anormales, pero de los que pronto comprobamos la existencia en nosotros mismos, al menos en estado de gérmenes, comienzos o posibilidades. Durante los siglos XIX y XX no hubo literatura tan peninsular y al propio tiempo tan general y universal como la francesa. Hernani y el padre Goriot, hasta Des Esseintes y Monsieur Teste, Bouvard y Pécuchet, la parisina de Becque y Madame Verdurin también son tipos, con el mismo derecho que Rodrigo, Celimene y Georges Dandin. "¡Insensato que te crees distinto de mí!", le grita al lector de 1856 el prólogo de las *Contemplaciones*. Insensato, en efecto. Durante cincuenta años, generaciones enteras de jóvenes franceses y extranjeros se reconocen a sí mismos en Baudelaire, "mi semejante, mi hermano", y se contemplan en ese espejo de las *Flores del mal* que Sainte-Beuve no podía calificar más que como kiosco extraño y artificial, "en el límite extremo de un Kamtchatka romántico".

Sin detenernos demasiado en estas distinciones con una insistencia ociosa, contentémonos con señalar como uno de los caracteres destacados del cla-

sicismo la ausencia del relativismo que será quizá la más rica conquista del siglo de Hegel y Renan. Los clásicos no negaron el color local ni descuidaron las particularidades individuales. Pero los rasgos que asemejan a los hombres les parecieron más llamativos y, en todos sentidos, de mayor consideración y profundidad que los rasgos que los diferencian. Mientras que un escritor del siglo XIX, lector de Walter Scott o de los Goncourt y apasionado por el llamado color local, verá con preferencia en un turco o en un español la expresión particular que en un momento dado revistieron ciertos estados de alma, Corneille o Racine buscaban en Rodrigo o en Roxana el fondo eterno que los aproximaba a los franceses de Luis XIV y a los hombres y a las mujeres de todos los tiempos y de todos los países.

Un gusto así de lo permanente y de lo universal que aparecen tras lo momentáneo y lo particular nos es fácil compartirlo hoy, después de los excesos de descripción minuciosamente trabajada y de aplicaciones de color del siglo romántico. A medida que la mayor facilidad de los viajes tiende a borrar muchas diferencias individuales, provinciales o nacionales, nuestros contemporáneos parecen desencantarse de Walter Scott, del Flaubert de *Salammbô* y del Japón de Loti, y conmoverse más con el fondo permanente de pasiones, deseos, apetitos, remordimientos y sufrimientos que sondearon Shakespeare o Racine, Balzac o Proust, D. H. Lawrence, Dostoiewski o Mauriac.

Esta búsqueda de la universalidad de nuestros clásicos en modo alguno debe alabarse ciega o uniformemente en sus obras. No deja de tener cierta frialdad aparente y cierto exceso de abstracción. Es cierto que colocó a los grandes escritores del rei-

nado de Luis XIV en el rango de modelos universales, admirables para todos los hombres cultivados de todos los climas. Les permitió hacerse comprender e imitar en Italia como en Alemania, en Inglaterra como en Rusia, reinar durante un siglo en estos países lo mismo que los grandes modelos de la Antigüedad, mientras que las obras literarias de España e Inglaterra, más nacionales, más particulares, no hacían escuela fuera de su patria. Pero el siglo XIX, el siglo del relativismo, de la historia y también del nacionalismo, hizo pagar cara a los clásicos franceses esta supremacía antes indiscutida. Sobre nuestros escritores se prefirió a Ossian o a Walter Scott, pintores o intérpretes de Escocia, a Shakespeare o a Calderón, dramaturgos geniales aunque de su tiempo y de su país, o precisamente por ello.[11]

Y no ha sido así sin cierta injusticia. Hemos destacado demasiado claramente a estos grandes clásicos sobre su medio social, sobre la muchedumbre de autores secundarios, más vivaces en apariencia, por ser menos universales y más superficiales (memorialistas, relatores de anécdotas). A fuerza de ver en aquéllos la amplitud universal y abstracta, les hemos despojado de gran parte de su verdad concreta y de su intensidad de vida. A veces hay que olvidar

[11] Conviene añadir que los propios franceses se hastiaron de esta universalidad clásica y tomaron la delantera en la rebelión contra los modelos del siglo XVII. Aconsejaron con vehemencia a los pueblos extranjeros que rompieran con los modelos clásicos importados de París y que encontrasen de nuevo su propia originalidad. Paul Hazard lo ha señalado en su hermosa obra *La Revolución francesa y las letras italianas* (Hachette, 1910) y cita tales opiniones de Madame de Staël, pp. 472-473: "No es una imitación de París, sino una manera de ser original lo que deseo encontrar fuera de Francia" y "Como tantos otros pueblos del continente, los rusos se equivocan cuando imitan la literatura francesa, que por su propia belleza sólo conviene a los franceses".

la fachada demasiado noble e imponente y arrojar una indiscreta mirada sobre "el revés del gran siglo" (en el librito de F. Gaiffe que ostenta ese título, en los relatos biográficos tan precisos de Emile Magne o en la poco edificante vida de Lulli por H. Prunières, etc.) para comprender de nuevo cuánta riqueza de experiencia directa se escondía, con una mesurada sobriedad de la que ya no se percibía el encanto, tras esas obras en apariencia secas y abstractas.[12]

Es ciertamente fácil criticar este ideal clásico de la universalidad de la obra artística, cuyas limitaciones se nos muestran cruelmente con el agrandamiento que los románticos aportaron a nuestras ideas literarias. Más importante es comprenderlo. Esta universalidad descansa sin disputa en un cierto contentamiento de sí que ya señalamos como un carácter distintivo del siglo clásico. Un cierto desprecio del pasado y de la historia hace imaginar entonces a los antiguos, a los turcos o a los españoles lo mismo que a sus contemporáneos franceses, y

[12] La más encarnizada crítica del carácter general y abstracto de nuestros clásicos fué hecha a mediados del siglo XIX por dos franceses, H. Taine y Emile Montégut. El primero en una curiosa página de su *Correspondencia* (nº 272, pp. 45-46, carta a Hatzfeld del 12 de mayo de 1845), en la que opone los personajes de Racine, abstracciones personificadas, a los héroes complejos y palpitantes de Shakespeare y de Balzac; en su famoso ensayo sobre Racine (*Nuevos ensayos de crítica y de historia*, nº 271), con una injusta incomprensión que hoy nos sorprende, niega igualmente a Racine la visión penetrante y absorbente, única que puede crear un carácter vivo. La página de Montégut, más fina y más matizada (*Tipos literarios y fantasías estéticas*, nº 191, p. 99), opone Macbeth, ambicioso como es y en cuanto tal universal y "tipo", pero no por ello menos individuo, jefe de clan salvaje y cruel, a los hombres abstractos que pintan Moliere y Racine. Montégut protesta contra el gusto universitario y pedantesco de muchos franceses por "ciertos hombres abstractos, sustraídos a las condiciones de tiempo y de lugar, privados, por así decirlo, de atmósfera ambiente y que se mueven en una especie de vacío metafísico".

que de buen grado se tome al cortesano de Luis XIV como tipo del hombre en general. Pero olvidamos con demasiada facilidad las circunstancias históricas que hicieron de este ideal de un arte ampliamente impersonal el deseable y hasta el indispensable para una generación que sentía tras ella, cerca de ella todavía, los errores de Du Bartas y de Desportes; que advertía la estrechez y la pequeñez de tantos libertinos, "preciosos" e irregulares, desde Théophile y Hardy hasta Cyrano y Scarron.

Considerada bajo este aspecto, la universalidad de los grandes escritores de 1660-1685 nos parece corresponder a una dirección filosófica. Reposa sobre la convicción de que hay algo permanente y esencial tras lo mudable y accidental; de que esta esencia permanente, esta "sustancia", en el sentido etimológico de la palabra, para el artista vale más que lo pasajero y lo relativo. Después, a medida que aparezcan las grandes obras clásicas y se desarrolle la estética, en los últimos años del siglo XVII, la teoría, generalmente admitida entonces, de lo absoluto en materia de gusto parecerá justificar tanto esa búsqueda de la universalidad como la admiración de los franceses y de Europa entera ante estas obras perfectas que en efecto se dirigían a toda Europa. Pues la estética dogmática entonces de moda afirmaba la existencia de un tipo absoluto de belleza, que los antiguos poseyeron o realizaron en otro tiempo y que los franceses acababan de encontrar ahora. Para las demás naciones no quedaba más recurso que seguir la escuela de Francia, institutriz y modelo de pueblos.

Tras este ideal clásico de la impersonalidad y la universalidad se ocultan juntos la modestia y el orgullo. La reserva y el pudor del escritor, su sentido de las conveniencias, le prohiben relatar sus aven-

turas o utilizar directamente sus experiencias, le impiden explayar con fatuidad su personalidad y le hacen aceptar sin esfuerzo la subordinación de su propio yo ante la obra, de su individualidad ante el público. Es verdad que Retz y Saint-Simon hablaron de ellos mismos con orgullo, con vanidad y a veces con ingenuidad. Pero hasta en estos biógrafos de sí mismos que no encontraron odioso su yo, hay bien poco de esa exhibición de la personalidad que ha venido a ser de rigor en los modernos. No sabemos casi nada de las opiniones literarias de Racine o de Bossuet, de las reflexiones de La Fontaine sobre la poesía, de los amores o de las tristezas de Molière. Y este misterio desespera a algunos historiadores del siglo XVII, pero no deja de acrecer el enigmático encanto de su vida y de sus creaciones. Nuestros contemporáneos, que gustan de mofarse de los Childe Harold, de los Rolla y de los Stello de 1830, prodigan en cambio sus amables o atroces confidencias a la posteridad. Montherlant, por boca de ese nuevo Panurgo que denomina Costals, no nos deja ignorar nada de sus vacilaciones ante el matrimonio. A los treinta o los treinta y cinco años, un autor del siglo XX se creería indigno de interés si no hubiese publicado ya su *Diario* (Julien Green, Fabre-Luce, Guéhénno), sus *Aveux étudiés* (Lacretelle), el relato de su rebelde adolescencia (Jean Prévost, *Dix-huitieme année)* o el detalle minucioso de su descubrimiento de la poesía a los seis o a los doce años (Roy Campbell, *The Broken Record;* Louis MacNeice, *Modern Poetry, a Personal Essay;* Christopher Isherwood, *Lions and Shadows).*

Pero también hay orgullo, un orgullo fecundo y noble en el hombre del siglo XVII: quiere durar, resistir al tiempo y, como dice en su elogio Paul Valéry (nº 292, p. 51), "legar". Le tientan lo gene-

ral y lo eterno. Pero para volver a encontrar en sí, para analizar y describir "el fondo eterno del hombre", ha de proceder con cierto decoro, desplegar una majestad y una ambición hacia la grandeza que distinguen en efecto a los mejores artistas clásicos. La búsqueda de la universalidad y la preocupación de la impersonalidad desarrollaron en ellos el gusto por la grandeza. "No hay que pensar nunca más que en cosas grandes, —declara el Gran Rey en sus *Memorias*— y aunque sea necesario tener un cuidado exacto con las pequeñas, no se las puede considerar más que en función de las grandes con las que guardan relación." "Todo tendía hacia lo verdadero y lo grande", grita Bossuet en la oración fúnebre por el Príncipe de Condé, en términos que resumen magníficamente la ambición de su época, y cuando traduce a Longin,[13] Boileau enumera las "cinco fuentes de lo grande" y proclamaba: "Debemos alimentar nuestro espíritu con grandeza y mantenerlo siempre lleno e hinchado, por decirlo así, con cierto orgullo noble y generoso."

En fin, si el clásico aspira a la universalidad no es sólo por efecto de una filosofía subconsciente e implícitamente aceptada, porque rechaza lo momentáneo y lo cambiante, en una palabra, por desconfianza hacia el "devenir", tan caro a otras épocas y otros pueblos, sino también por virtud de cierta concepción artística.

Se afirma que el arte no tiene como fin recrear a tal o cual público, sino la educación moral de toda la posteridad.

[13] La cita de las *Memorias* de Luis XIV está tomada del libro de J. Fidao-Justiniani (nº 105, p. 13); las de Boileau son del *Tratado de lo sublime* que tradujo en 1674 (capítulos VI y VII). Hay una cómoda edición de las *Páginas inmortales de Luis XIV*, seleccionadas y explicadas por Gabriel Boissy y editada por Corrêa en 1940.

No se admite que el poeta siga las inspiraciones diversas de su propio genio, pero se le obliga a observar estrictamente un código de preceptos establecidos desde la Antigüedad.

Así habla René Bray (nº 35, p. 126), quien concede una particular atención a las teorías y a los preceptos. Pero tras estas reglas se disimula una profunda necesidad, un ideal, confusamente percibido sin duda, pero que nosotros, los modernos, tenemos derecho a aclarar a luz de lo que ha venido después del clasicismo. El ansia de universalidad de la literatura clásica se explica por la intelectualidad, que jamás pierde sus derechos en esta literatura; y la intelectualidad busca o pide un público.[14] Se explica más aún por el ansia de durar y para ello de completar. Este ideal de grandeza no es afectada pompa; es igualmente un ideal de belleza, y los más "clásicos" o los más artistas de nuestros contemporáneos lamentan que haya desaparecido.

Paul Valéry escribía hace poco:

La excitación brutal es dueña y señora en las obras recientes; y las obras tienen como función actual arrancarnos del estado contemplativo, de la *dicha estacionaria* cuya imagen estaba antaño más íntimamente unida a la idea general de lo Bello... La ambición de acabar se confunde con el proyecto de hacer una obra independiente de toda época; pero la preocupación de innovar se propone hacer notable un acontecimiento por su contraste con el instante mismo. La primera admite y hasta exige la *herencia*, la imitación o la tradición, que son para ella grados en su ascensión hacia el objeto absoluto que sueña alcanzar. La segunda los

[14] Y todavía más la intelectualidad que se hace "esprit" (comedia, máxima de La Bruyère, escrito de Fontenelle, novela volteriana). En sus conversaciones con Riemer, Goethe observa el 20 de febrero de 1809: "La palabra *esprit* implica siempre un público y por eso no es posible guardarla para sí mismo. No se tiene *esprit* para uno solo, y en cambio se disfruta solo de todos los demás sentimientos: amor, esperanza, etc."

rechaza y los implica más rigurosamente aún, pues su esencia misma es ser diferente.[15]

El clasicismo se dirige, pues, en el hombre, no sólo a esa "facultad" llamada universal que es la razón, sino también a nuestros estados de emoción o de sensibilidad más amplios o más estrechos, y con frecuencia a las capas más secretas de nuestro ser, donde reposan las sensaciones, el inconsciente y los ciegos abismos. Pero se niega a sorprender por el contraste o la sorpresa, por la sola novedad o el placer de un momento: separa lo universal disimulado por lo particular, lo permanente recubierto por lo transitorio. Las *Provinciales*, el *Tartufo*, las *Oraciones fúnebres* y *Atalia* son a su manera obras de circunstancias, como lo son siempre, según Goethe, las obras maestras. Pero no se contentan con excitar nuestras emociones o herir con un breve toque nuestros nervios. Tratando de ser verdaderos, como lo habían sido y continuaban siendo los antiguos,[16] verdaderos para todos los hombres civilizados y educados de Europa y de su tiempo, los escritores clásicos ganaron también la grandeza y la amplitud. Encontraron esa "elevada seriedad" que también poseyeron Milton, Wordsworth y Baudelaire, pero que unieron a la naturalidad y al humor más que muchos grandes hombres del siglo XIX. Alcanzaron,

[15] Este pasaje de Paul Valéry se publicó primero en un prólogo, admirable por su lúcida y sarcástica penetración, al libro de Leo Ferreo, *Leonardo o dell'arte*, nº 288, pp. 19-20. Ese prefacio, "Leonardo y los filósofos" (pasaje citado, pp. 153-154), se vuelve a encontrar en *Variete III*, nº 292.

[16] Recuérdese con qué satisfacción Racine, en el prólogo de *Ifigenia*, formula la comprobación, ingenua y hábil a un tiempo: "He reconocido con placer, por el efecto que ha producido en nuestro teatro todo lo que he imitado de Homero o de Eurípides, que el buen sentido y la razón son iguales en todos los siglos. El gusto de París resulta coincidente con el de Atenas."

en fin, la perfección, única garantía de universalidad en las altas regiones en que la verdad y la belleza no se diferencian.

D. NATURALEZA Y VERDAD

Como se sabe, la palabra "naturaleza" no es menos susceptible de diversos sentidos que las palabras "razón" o "clasicismo": sin duda hasta tiene más. Durante la mayor parte del siglo XIX, después de las numerosas definiciones del romanticismo que veían en este movimiento un "retorno a la naturaleza", luego tras el "naturalismo" de Zola y sus discípulos, parecía que el clasicismo del siglo XVII hubiese de quedar caracterizado, en el espíritu de los críticos, por su hostilidad y su desdén hacia la naturaleza exterior y su alejamiento del realismo brutal y deliberado de nuestros novelistas.[17] Cuando Nisard decretaba magistralmente que el espíritu francés, disciplina y mesura en una pieza, "es la razón misma", añadía: "Mientras que en las literaturas nórdicas la naturaleza es casi la dueña", y pensaba conferir así al espíritu francés el más envidiable título.

Llegó Brunetière. Con aquel raro don que le fué deparado de sembrar ideas sorprendentes y de imponerlas a un gran número de discípulos y de lectores como dogmas indiscutibles, sugirió a profesores y críticos un procedimiento original para rehabilitar el clasicismo o para modernizarlo a los ojos despectivos e insolentes: con ayuda de algunos tro-

[17] Ya se entiende que no nos proponemos examinar en este capítulo la tan manida cuestión del sentimiento de la naturaleza en el siglo XVII. Hay varios trabajos sobre el tema: Hervé Broc en *Propos littéraires* (Plon, 1895) y en *Paisajes poéticos y literarios* (Plon, 1904); P. Viguie en un artículo del *Mercure de France*, agosto de 1920, pp. 577-596, y más recientemente Phyllis Crump, *Nature in the Age of Louis XIV*, nº 68.

zos de Molière y La Fontaine y de algunos versos de Boileau muy comúnmente citados,[18] demostró que el clasicismo francés no había adorado nada tanto como la naturaleza. El clasicismo llegó a ser, para consuelo de los prudentes lectores de la *Revue des Deux Mondes*, a quienes asustaba por entonces el éxito de Zola, el único y verdadero "naturalismo". El único y verdadero, porque los clásicos pintaban la vida real con una objetividad que no poseían Maupassant o Zola, con una amplitud que, no conforme con ver en lo real sólo los elementos materiales y groseramente palpables, abrazaba a la naturaleza exterior y al hombre interior, lo invisible y lo visible de una sola vez.

Esta tesis no es sostenible, evidentemente, más que extendiendo hasta el infinito el sentido de términos generales que no deberían emplearse sino con prudentes matices. Es exacto que la generación llamada de 1660 reaccionó contra lo extraordinario y lo enfático, lo burlesco y lo caricaturesco que habían reinado en los años precedentes. Pero René Bray (nº 35, pp. 145-146) y Daniel Mornet (núms. 196, 199) han demostrado que conviene no exagerar esta oposición entre los clásicos y sus supuestos adversarios: Chapelain, Desmarets y otros se habían constituído ya en cantores de la naturaleza y el preciosismo, lucha contra el instinto y la naturale-

[18] Los versos de Boileau que se citan en estos casos suelen tomarse de la epístola IX al Marqués de Seignelay y del canto III del *Arte poética:*

Que la nature donc soit votre étude unique...
Un esprit né chagrin plaît par son chagrin même...

y: *No hay serpientes...* La tesis de Brunetière ha sido desarrollada con más violencia y vigor en una conferencia que imprimió como apéndice al volumen I de los *Estudios críticos sobre la literatura francesa*, intitulada "El naturalismo en el siglo XVII" (nº 39).

za, no desapareció bajo los ataques de Moliere. Los grandes escritores franceses contemporáneos de Luis XIV amaron lo natural, que vale más que la naturaleza y que con frecuencia es precisamente lo contrario.[19]

En realidad, es bien sabido que la palabra naturaleza, inscrita con letras de fuego en el estandarte de todos los equipos de innovadores literarios hasta 1900 aproximadamente, puede acoger todas las excentricidades y todas las artificialidades. Sería vano rendir pleitesía a las verdades que, sobre la naturaleza en el siglo XIX, enseñan muchos manuales: esta naturaleza no entra en la obra de arte sino después de un proceso de imitación, aristotélico o platónico, que es siempre selección, depuración, idealización; debe someterse a las reglas de la verosimilitud y "recrear la vista". Sucede que se la concibe con bastante amplitud como para no proscribir las escenas de Le Nain, los exagerados ardores de los boloñeses y la truculencia de Jordaens; pero con más frecuencia el campo de esa naturaleza susceptible de imitación se reduce a la corte y a la ciudad por una parte y a un cierto número de pasiones y sentimientos por otra.

Preferimos prescindir de estas discusiones estériles y de estas vanas paradojas.[20] El arte clásico no

[19] En una curiosa página de las *Conversaciones con Eckermann* del 18 de agosto de 1827 (página citada y revalorada por Jacques Maritain en la nota 125 de su *Arte y escolástica*), Goethe comentaba un cuadro de Rubens en el que la luz viene de dos lados a un tiempo. Concluía: "Si sólo lanzamos sobre el cuadro una mirada poco atenta, todo nos parece tan natural que lo creemos copiado sencillamente del natural. Pero no es así. Un cuadro tan bello nunca se vio en la naturaleza, como tampoco un paisaje de Poussin o de Claude Lorrain, que nos parece muy natural, pero que en vano buscaremos en la realidad."

[20] Desde tiempos de Brunetière, un crítico, Georges Pellissier, defendió la tesis contraria en el primer capítulo de un libro sobre

es un naturalismo. "Con la apariencia del naturalismo, es enteramente un puro idealismo", concluye con mayor razón R. Bray (nº 35, p. 158). Tampoco es mucho más realista este arte: resulta demasiado fácil alegar algunos pasajes diseminados de Boileau, algunas frases atrevidas de Pascal sobre los rostros encendidos y endurecidos o de Bossuet sobre el cadáver, el retrato de Gnaton en la Bruyère, algunas sirvientas y campesinas de Molière que se expresan en su jerga, para presentar a estos autores del siglo XVII como precursores de *Madame Bovary*, de Maupassant, hasta de François Coppée o de Champfleury. (Este último fué más hábil cuando se atribuyó como antepasado a un curioso novelista de fines del reinado de Luis XIV y de la Regencia, Challes, del que se ocupó largamente en su libro sobre el *Realismo*, M. Lévy, 1857.) Realismo supone una reacción contra la idealización y el sentimentalismo, una desconfianza de lo subjetivo y una técnica aplicada y sistemática que en modo alguno se encuentra en los escritores clásicos que fueron verídicos. Si todas las tentativas clásicas o neoclásicas de hacer tragedias a lo Racine, comedias a lo Molière o máximas y pensamientos dignos del siglo XVII han fracasado tan claramente entre los modernos, no ha sido precisamente porque nuestras obras de hoy necesiten bañarse en una atmósfera de realidad y parecernos "realistas" para ser verídicas. Deben renunciar, so pena de parecer afectadas, a este alejamiento, a esta grandeza más des-

el *Realismo de los románticos*, nº 217, y pretendió que sólo el romanticismo era verdaderamente realista o naturalista. Otros ven en el movimiento llamado "realista" el magnífico o, por el contrario, degenerado desenlace del romanticismo. Para el crítico norteamericano Irving Babbitt, el realismo francés era "el romanticismo a cuatro patas". Es posible bromear con éxito y de varias maneras con estos tres o cuatro términos.

prendida y más ideal que nos seducen en Poussin o en Racine.

El realismo propiamente dicho, por otra parte, ha dejado de estar de moda para nosotros como lo estaba en tiempo de nuestros abuelos. "Hemos cambiado de método." Con plena sinceridad, Cézanne gritaba ante un cuadro de Rosa Bonheur: "Es horriblemente parecido." Rompía así con el "arte fotográfico", como Baudelaire llamaba despectivamente al prosaico realismo de mediados del siglo último.[21] Si se desea hacer brillar a los ojos de nuestros contemporáneos lo moderno del clasicismo,[22] convendría más bien, *cum grano salis*, llamarle "superrealista". Porque no es la realidad, con los detalles de vestimentas y rostros, el decorado y el moblaje, como en Balzac, ni el aspecto de una calle o una ciudad lo que el clasicismo trató de representar, sino la única realidad que cuenta, la "superrealidad" más interior y más verídica de la conciencia. Descartes, en sus *Meditaciones*, Pascal y La Rochefoucauld no aspiraban a otra cosa que a sorprender los secretos de la vida del espíritu. Los

[21] Fue también Baudelaire quien, en una frase del *Salón* de 1846, § 12, formuló el credo de los artistas y escritores a quienes tan milagrosamente se anticipó: "Para un artista lo primero es sustituir la naturaleza por el hombre y protestar contra aquélla." La cita de Cézanne está tomada de Ambrosio Vollard, *Paul Cézanne* (Crès, 1919), p. 180.

[22] ¿Es ello, por otra parte, deseable o legítimo? Una de las faltas de nuestros contemporáneos es elogiar, sobre todo en el pasado, lo que pueden calificar de "moderno" o "próximo a nosotros". De ahí nuestro entusiasmo por la modernidad de Maurice Scève o de los poetas "metafísicos" ingleses, por el estilo discontinuo y rápido de Mme. de Sevigné, las pasiones turbias de ciertos personajes de Racine, los supuestos rasgos proustianos de Saint-Simon o la anticipada reminiscencia de Valéry que ofrecen las odas de Malherbe o el *Adonis* de La Fontaine. Es ésta, sin duda, una señal de esa fatuidad ingenua e impresionante que todas las épocas han tenido y que les hace proclamar bello, vivo y eterno lo que se les parecía y les devolvía una imagen halagadora de sí mismas.

monólogos hablados, pero así y todo interiores, de Hermiona o de Fedra exploran en sus pliegues recónditos el alma misma de los personajes. Mme. de Sévigné llenando sus blancas hojas "con la brida al cuello" y Saint-Simon componiendo sus enormes *Memorias* a golpes de imágenes discontinuas, practicaban a su manera la escritura automática. Sólo que este arte —y es uno de los secretos que aseguran al clasicismo su grandeza siempre joven y siempre veraz— se mantiene general y profundo, verídico y universal. Alcanzó una veracidad menos sorprendente, pero más interior y más amplia que la de muchos románticos pagados de lo extraño y lo singular y que la de muchos realistas tensos en su esfuerzo por describir mil objetos acumulados en vez de separar su esencia depurada y su significación moral.[23]

Es superflua, por consiguiente, la pregunta que Brunetière, Pellissier y otros críticos o sofistas de la crítica han planteado después de ellos: ¿cuál de los dos, el clasicismo o el romanticismo, es más realista? Lo son, o pueden serlo, uno y otro. Aquél porque, respetuoso de la razón, esforzándose en ser impersonal y, por tanto, en realizar la sumisión al objeto que es la verdadera actitud del sabio, puede considerar con relativa frialdad los objetos o los estados de alma de que trata. Molière, desafortunado en su hogar, descubre despiadadamente y ri-

[23] Remitimos al lector a la vehemente y definitiva crítica que hizo Marcel Proust del realismo estrechamente comprendido, en el último volumen del *Temps retrouvé*, II, 39-40: "Una hora no es más que una hora: es un vaso lleno de perfumes, sonidos, proyectos y climas... La literatura que se conforma con 'describir las cosas', con dar una idea miserable de sus líneas y de sus superficies es, pese a su pretensión realista, lo más alejado de la realidad." Un crítico, Charles Blondel, en la *Psicografía de Marcel Proust*, Vrin, 1932, cree que la palabra "hora" (heure) es en esta frase célebre una mala lectura por "destello" (lueur).

diculiza los infortunios de los maridos engañados; Racine, amante de la du Parc y de la Champmeslé, analiza las inconsecuencias y los desvaríos del amor con una lucidez incomparable; La Rochefoucauld, Pascal, Bossuet y Mme. de La Fayette, triunfan maravillosamente en la observación aguda, en la disección minuciosa, pero de ningún modo reseca, de los demás y de ellos mismos. Esa frialdad aparente de nuestros grandes clásicos y la frialdad más real de los talentos secundarios (Boileau. Saint-Evremond, Lesage) explica, pues, el realismo interior que advertimos y admiramos a menudo en su obra.[24]

Pero, por otra parte, Balzac y Hugo (el Hugo de los *Miserables* e inclusive el de *Nuestra Señora de París)*, Wordsworth y Jane Austen, Shelley mismo en ocasiones *(Letter to Maria Gisborne)* y Lamartine *(Jocelyn)* no son menos realistas. Porque la imaginación desenfrenada, la ardiente sensibilidad de los románticos les aseguran una intensa penetración en la realidad y les permiten percibir y traducir, detrás de las apariencias y por encima de la exacta minucia del sabio, el alma profunda de las cosas. Así, el movimiento realista de mediados del siglo, tanto en Francia como en Inglaterra, más que oponerse al romanticismo, lo continúa. Pero su realismo es a base de intelectualidad, de observación aten-

[24] Ya se entiende que junto a este realismo, por decirlo así ideal, de los grandes clásicos, hubo toda una corriente realista de distinta especie en el siglo XVII, burguesa, libertina, burlesca, y, sobre todo, una poesía realista que no se ha estudiado bastante. Los dos tipos de realismo, por lo demás, han sido, o han podido ser, apreciados por el mismo público. Conviene renunciar a nuestra concepción estrecha y un poco tonta de un público clásico que habría admirado exclusivamente a Racine, a La Fontaine y a Bossuet, y que habría prescindido de cualquier otra lectura. Los más ardientes admiradores de Gide y de Valéry, en nuestros días, no dejan de leer en otros momentos a Pierre Benoit, a Simenon o a Raoul Ponchon, ni de reír con las obras de Courteline o de Pagnol.

ta y casi científica, y no, como en los románticos, a base de temblorosa sensibilidad y de pasión.[26]

E. LAS REGLAS

Casi no hay aspecto del clasicismo francés que haya provocado tantas discusiones, que haya sido objeto de mayor incomprensión u hostilidad que la aceptación de ciertas reglas artísticas. Todavía hoy —cualquier profesor ha podido hacer la experiencia—, si se pide a un estudiante extranjero novato que caracterice el clasicismo francés, nueve veces de cada diez se obtiene la misma respuesta ridícula: es una literatura sometida a reglas y convenciones, y especialmente a las tres unidades. En vano se alegará que esas tres unidades sólo gobernaban la tragedia y no tenían significación ni existencia para La Fontaine, Pascal, Bossuet, La Bruyère, etc. El prejuicio es antiguo y vivaz; es uno de esos muertos que gozan de buena salud.

¿Se limita, por lo demás, sólo a los extranjeros y a los estudiantes? No es nada seguro. Pues los estudiantes lo reciben a su vez de sus maestros y de sus libros. Éstos les presentaban antes al gran Corneille como atormentado por encerrar su genio en veinticuatro horas y fijarlo en un lugar único y a Racine como el dócil alumno de Boileau. Hoy continúan prefiriendo estudiar lo que cualquier pedante del siglo XVII pudo decir sobre Aristóteles y so-

[25] Convendría agregar aquí que el realismo de mediados del siglo XIX y el de los clásicos del XVII se propone más bien el promedio, la naturaleza ordinaria; los románticos y los precursores del clasicismo en el reinado de Luis XIII prefieren lo extraordinario y lo extraño. Pero sin contrariar el culto reciente por el "francés medio" y por "el hombre de la calle", la verdadera y fiel descripción de los héroes de los casos extraños y excepcionales en Corneille o en Baudelaire no supone menos realismo que la pintura del promedio apagado e incoloro.

bre la teoría dramática en vez de captar en sus más profundos secretos (su técnica, su sentido de la escena, su psicología, su arte) a los dramaturgos clásicos.

La culpa de ello corresponde, en parte, a los alemanes y a los ingleses de la época romántica. Lessing quiso fundar en Hamburgo un teatro nacional y la crítica literaria alemana escribió, a partir de 1767, esa pesada máquina de guerra que es la *Dramaturgia de Hamburgo;* August-Wilhelm Schlegel, sostén del romanticismo alemán, traductor de Shakespeare y admirador apasionado de Calderón, creyó arruinar el teatro francés del siglo XVII comparándolo con los ingleses, los españoles y los antiguos griegos. En sus conferencias de Viena de 1808 se mofó, sin comprenderlas demasiado, de las reglas y las conveniencias de la tragedia francesa, de este arte demasiado elegante y refinado, de esa prisa impaciente de los franceses por precipitar una acción en la que por otra parte no ocurre nada. Lessing y Schlegel eran a este respecto críticos de combate, que sirvieron, sin duda, a su literatura. Pero hace mucho que sus sucesores, inclusive en Alemania, han retornado a una apreciación distinta y favorable de la tragedia francesa clásica.[16]

[16] Una de las más entusiastas páginas que se han escrito jamás sobre Racine se encuentra en H. Heine, *Die romantische Schule* (libro 2º), precisamente para atacar la incomprensión de Schlegel. A propósito de *Andrómaca*, Grillparzer llama en 1840 a Racine "ein so grosser Dichter, als je einer gelebt hat"; Gottfried Keller, en una carta del 16 de septiembre de 1850 a Hermann Hettner, reprocha a Lessing sus estúpidos ataques contra los dramaturgos franceses; Nietzsche, muy a menudo y también en *Ecce Homo* se declara dispuesto a defender, contra Shakespeare, con furor concentrado, "nicht ohne Ingrimm" a los trágicos del siglo XVII francés. Véanse en nuestra bibliografía otras referencias sobre elogios más recientes prodigados por los alemanes a la tragedia racineana. El más vehemente de los defensores de Racine es por lo demás el menos racineano de los rusos, Dostoiewski, en una carta a su hermano Miguel fechada el 1º de enero de 1840.

La libre Inglaterra del siglo XVIII ya gustaba de sonreír desdeñosamente de nuestros escritores, dóciles cortesanos que escuchaban las órdenes de su monarca absoluto. Pope, que, dígase lo que se quiera, está muy lejos (y muy por debajo) de los clásicos franceses y les ha comprendido bien poco (véase E. Audra, nº 10), declaraba:

> *The rules, a nation born to serve obeys,*
> *And Boileau still in right of Horace sways.*
> *But we, brave Britons, foreign laws despis'd,*
> *And kept unconquer'd and civiliz'd.*
>
> (Essay on Criticism, vv. 713-716).

Los románticos ingleses despreciaron más aún a Racine y su regularidad servil.[27] La crítica británica reciente se sonroja hoy de su incomprensión, y los más convencidos defensores de las reglas se encontraban, en los últimos años, a otro lado del Canal. Pero en los medios menos "avanzados" o más insulares, sin duda, algunos han conservado esta concepción estrecha de los clásicos franceses que hace de ellos cortesanos de peluca, puerilmente dominados por reglas mezquinas.

Sería fácil y divertido reunir un día una antología de textos franceses sorprendentes sobre este asunto de las reglas. Se vería que los elogios más inteligentes de las célebres unidades han sido trazados por plumas bien poco sospechosas de servilismo: Paul Valéry, André Gide, T. S. Eliot, Lytton Strachey, Nietzsche (en *Humano, demasiado humano*, nº 204) y un "romántico" como Alfredo de Musset.[28]

[27] Sobre todo De Quincey, en su ensayo sobre Jean Paul Richter en 1821 y en un artículo de 1851 sobre "Lord Carlisle on Pope", y Hazzlitt, en el ensayo 29 del *Plain Speaker*. Véase, además, F. Y. Eccles, nº 85.

[28] "Lejos de ser impedimentos, son armas, recetas, secretos, palancas. Un arquitecto se sirve de ruedas, garruchas, andamiajes

Por el contrario, los ataques más vivos aparecerían suscritos por clásicos del siglo XVII. Fué un discípulo de Malherbe, Racan, quien escribió a Ménage el 17 de octubre de 1654:

Este rigor demasiado grande que se aporta a ellas [a las reglas de las unidades] lleva al potro del tormento los temas más hermosos... *Antigona*, *Medea*, *Sofonisba* y *Mariana*... sufren inutilmente grandes violencias. No habrían sido menos agradables para los oyentes, aunque se hubieran relajado un poco.

Un texto que se atribuye a La Fontaine, no sin cierta razón, declaraba en 1671:

Hay que elevarse por encima de las reglas que tienen algo de sombrío y muerto. No hay que concebir la belleza de los versos sólo con razonamientos abstractos y metafísicos; hay que sentirla y comprenderla de golpe y tener de ella una idea tan viva y tan fuerte que nos haga rechazar sin vacilación todo lo que no sea como su respuesta. Esta idea y esta impresión viva que se llama "sentimiento" o "gusto" es de una sutileza muy distinta de todas las reglas del mundo.[29]

En cuanto a las palabras atribuídas por Molière a Dorante en la *Crítica de la Escuela de las mujeres*, están en la memoria de todos y muchos autores de tesis doctorales, de estadísticas bibliográficas y ahora de discusiones semánticas sobre la poesía, podrían repetírselas periódicamente:

Sois unos bromistas con vuestras dichosas reglas, con las que embarazáis a los ignorantes y nos aturdís todos los

un poeta se sirve de reglas, y cuanto más exactamente se observen, cuanto más enérgicamente se empleen, tanto mayor será el efecto y más sólido el resultado." Este pasaje tan propio de Valéry está tomado de Musset, *À propos des débuts de Mlle. Rachel* (1838).

[29] Prólogo tal vez de La Fontaine, tal vez de Lancelot o de Nicole, al *Recueil de poésies chrétiennes et diverses*, editado por Pierre Le Petit en 1671 (citado por M. Hervier, nº 149, p. 522, n.). Véase, además, el prólogo a las *Fábulas*, 1668.

días... Dejadnos ir de buena fe a las cosas que nos llegan a las entrañas, y no busquemos razonamientos que vengan a aguarnos el placer.

Las reglas del arte clásico están, pues, muy lejos de haber sido algo monstruoso o retrasado. En nuestros antepasados en modo alguno fueron el efecto de ese bajo servilismo que, no sin injusticia, atribuímos hoy a todos los súbditos y cortesanos de Luis XIV. Las adoptaron mucho antes del advenimiento del Gran Rey. Mairet, Chapelain y La Mesnardière eran súbditos de Luis XIII y en materia de doctrina literaria tenían un humor bastante independiente.[30] Fueron ellos y otros "jóvenes" audaces los que entonces preconizaron las reglas. Esas unidades demasiado célebres se impusieron, a pesar de su novedad (o tal vez gracias al prestigio de que las dotaba esa novedad), entre 1630 (fecha de *Silvanaire*), 1634 (fecha de la *Sofonisba* de Mairet) y 1640, por lo impetuoso de una generación ávida de cambio y de "progreso". En su tiempo, esas tres unidades fueron desde luego (como en nuestro siglo el "arte abstracto" o el "purismo") lo moderno y lo nuevo, "lo que gustaba a nuestros bisabuelos", como habría dicho Stendhal, es decir, según su definición, el mismísimo romanticismo de nuestros clásicos.

Lejos de haber brotado del cerebro de cortesa-

[30] Los teóricos estaban, además, muy lejos de constituir algo así como un grupo de conspiradores que se propusiesen estrangular el genio. No siempre se entendían entre ellos. Chapelain, por ejemplo, el mejor dotado de todos los grandes ingenios en la época llamada clásica, profesaba hacia su predecesor Malherbe un desprecio extremo. "Le digo que ignoraba la poesía", escribe de Malherbe en una carta a Mlle. de Gournay el 10 de diciembre de 1632, y el 10 de junio de 1640 a Balzac: "Era un tuerto en el reino de los ciegos... Creo que un hombre de letras debe guardarse mucho de tomarlo como guía en las opiniones que debe seguir, si no quiere errar muy gravemente."

nos serviles o de talentos académicos, esas reglas y en general la codificación de los preceptos del arte que se produjo en el siglo XIX, procedían de Italia, de esa península siempre fértil en teóricos y críticos que más tarde daría igualmente a Europa los primeros profetas de las doctrinas románticas,[31] la estética de Croce y hasta el ardiente teórico del futurismo. Es exacto que nuestros clásicos (o más bien los pedantes contemporáneos suyos, los tontos que no saben juzgar una obra sino valiéndose de alguna norma escolar, y los envidiosos encelados por su independencia innovadora) sufrieron a veces con estas reglas rodeadas por algunos de una superstición y de una veneración excesivas. Pero no es menos cierto que, al adoptar esas reglas, el siglo XVII dio prueba de poseer un instinto bastante seguro. La sumisión a las reglas está hoy bien lejos de parecer a nuestros contemporáneos tan gratuita, inexplicable y odiosa como pareció, hace poco más de un siglo, a los lectores del *Prólogo de Cromwell.*

En todas las artes cuya materia no opone por sí misma resistencias positivas, los verdaderos artistas se resienten del peligro y del hastío de la demasiada facilidad... Se inquietan por la duración de lo que tan poco les cuesta y tan fácilmente se desarrolla. Se les ve, en las buenas épocas, crearse dificultades imaginarias, inventar convenciones y reglas completamente arbitrarias, restringir su libertad, que saben bien cuán temible es, y vedarse de hacer de modo seguro e inmediato todo lo que quieren.

Así habla el más penetrante de los espíritus que se han consagrado hoy a analizar los secretos del arte y de las técnicas, Paul Valéry.[32] Es, en efecto,

[31] Si se aceptan las conclusiones un poco arriesgadas de John G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the XVIIIth Century* (Cambridge University Press, 1923).

[32] Paul Valéry, *Pieces sur l'art*, nº 291, p. 8. En varias ocasiones, y especialmente en una página ya clásica de "Au sujet

fácil distinguir, en los verdaderos clásicos, la profunda necesidad que les llevó a aceptar las reglas y las conveniencias. Se advierte que para el artista (los neoclásicos nacionalistas no dejarían de añadir hoy: "y para el hombre") nada es tan arriesgado y tan comprometedor como la libertad. Después de los excesos del Renacimiento y del desorden de la primera mitad del siglo, se advertía la necesidad de una disciplina y de un refinamiento. ¿Empobrecimiento de la inspiración? Nada de eso, sino más bien una gran riqueza interior que se deseaba canalizar, filtrar, conducir en la dirección más útil. El autor que proclama en alta voz su propósito de romper todas las cadenas y franquear todas las barreras, rara vez responde a la maravillada expectación que despierta en nosotros. "¡Cuidado con las unidades! ¡La libertad en el arte!", pregona el célebre prólogo de Víctor Hugo; y los raros lectores que, atraídos por estos gritos de guerra, leen el drama de *Cromwell*, murmuran: "¿Valía la pena?"

La potencia verdadera no desdeña los obstáculos. Más bien los busca, pues se cree capaz de sortearlos.

The winged courser, like a gen'rous horse,
Shows most true mettle when you check his course,

observaba el prudente Pope. André Gide no ha dejado de observar que son precisamente las épocas más pletóricas de savia, las que más cosas originales tienen que expresar, las que de mejor grado se imponen límites y reglas artísticas. Cuanto más rica y fuerte es la inspiración, tanto más necesario es encerrarla dentro de severos límites, y por ello profundizarla y purificarla. No lo ignoraban los poetas

d'Adonie", *Variété* (pp. 58-60), explicó Paul Valéry el fundamento psicológico y estético de los límites del arte.

del Renacimiento, que se impusieron el molde difícil del soneto; así lo comprendieron también los románticos cuando componían sus "Odas", "Meditaciones" y "Contemplaciones", modelos de orden y de armoniosa organización. Cuando quisieron negar estas reglas y sobrepasar estas limitaciones, en el teatro por ejemplo, sólo consiguieron el arte relajado, a menudo informe y excesivo siempre, de los dramas de Coleridge y Shelley y el melodrama lírico de Víctor Hugo. Lejos de empobrecer al verdadero clásico, reglas y disciplinas sólo denotan en él la secreta percepción de aquella amplia verdad que Goethe formuló en dos versos célebres:

In der Beschraenkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Es, sin duda, permisible preferir una diferente concepción del arte. La profunda necesidad de intelectualidad que caracteriza al siglo XVII, y tal vez a todos los siglos franceses,[33] debía traducirse naturalmente en el gusto por una forma gobernada y que elimina no ya el misterio, sino el azar. "No hay azar en la obra de arte", escribía Baudelaire en pleno siglo XIX en su *Salón* de 1846. Los arabescos del arte barroco o los excesos de lujuriosas imágenes de ciertos poemas del Renacimiento pueden ser preferidos a Poussin y a Racine, al *Misántropo* o al rigor impecable del trozo de Pascal sobre "los tres órdenes". Pero nadie se atrevería ya

[33] "Si el clásico es un orden que la razón impone al sentimiento, un cálculo que el pensamiento elabora para conferir a la pasión el divino privilegio de durar, Notre Dame [de París], es la más clásica de las iglesias", escribe André Suarès en *Cité, nef de Paris* (Grasset, 1934), p. 133. Los versos de Goethe citados antes son los últimos de la escena 19 del pequeño drama *Was wir bringen*, compuesto en 1802 (*Werke*, Jubiläeums-Ausgabe, Berlín y Stuttgart, IX, 235).

hoy a condenar sin remisión posible las reglas y limitaciones del arte clásico. En efecto, al imponerse con modestia ciertos límites, nuestros escritores del siglo XVII no se prohibieron el traslado del infinito y el misterio; pero, semejantes en esto, pese a tantas diferencias, a los creadores medievales del vitral, de las catedrales góticas y, sobre todo, de las más bellas catedrales románicas, quisieron trasladarlo en su intensidad más aún que en su inmensidad. Si encarnaron sin saberlo a algunos de sus anónimos predecesores, también aventajaron a Baudelaire, el poeta caro entre todos a nuestros contemporáneos, que, con la aguda penetración que introdujo en sus meditaciones estéticas, observó en una de sus cartas:

> La idea resplandece más intensa por ser coactiva la forma... ¿Habéis observado que un trozo de cielo visto por una claraboya o entre dos chimeneas, dos rocas o por una arcada, da una idea del infinito más profunda que el gran panorama visto desde lo alto de una montaña? [34]

Los críticos de lengua inglesa, los mismos que durante tanto tiempo comprendieron mal el papel de las reglas en el clasicismo francés y que reprochaban a nuestros autores su falta de insondable e infinito, parecen haber llegado a una apreciación indulgente en nuestros días. Un filósofo de gran mérito, que la guerra se llevó demasiado joven, pero cuya influencia ha sido muy fuerte sobre los escritores ingleses de hoy, T. E. Hulme, elogió mucho

[34] Baudelaire, *Lettres 1841-1866* (Mercure de France, 1917), p. 238 (carta del 19 de febrero de 1860 a Armand Fraisse). Igualmente podrían citarse estas frases del pintor romántico a quien Baudelaire tanto admiraba, Delacroix (*Journal*, nº 74, I, 284): "El arte no es... lo que el vulgo cree, es decir, una suerte de inspiración que llega de no se sabe dónde, que marcha al azar y no presenta más que el pintoresco exterior de las cosas. Es la razón misma, adornada por el genio, pero que sigue una marcha necesaria y dominada por leyes superiores."

al clasicismo por su sentido de la limitación, todavía ayer poco gustado por los compatriotas de Shakespeare.[35] Todavía más recientemente, Humbert Wolfe observaba con satisfacción que los británicos parecían llegar a una apreciación más justa de la poesía francesa a medida que comprendían mejor la profunda legitimidad de ciertas reglas. "Las leyes son necesarias", decía. "¿Volaría mejor una alondra si violase las leyes de la gravitación?" (nº 311). El principio de la distinción de los géneros, por último, que parecía a los románticos el colmo de la absurda falta de lógica porque prohibía el drama, "género bastardo", el único de acuerdo con la vida (Vigny, *Journal d'un poète*, año 1836), reviste en nuestro siglo un nuevo atractivo. Nuestros estetas más en boga sólo guardan desprecio para la confusión artística que fué de rigor en el siglo de las sinestesias, del drama wagneriano y del soneto de las vocales. Repetirían de buen grado y con convicción la célebre e imperiosa observación que Napoleón I hizo a Goethe: "Me sorprende, señor Goethe, que un gran espíritu como usted no guste de los géneros definidos." Un filósofo norteamericano de ideas precisas pero no siempre claras, Irving Babbitt, se propuso abatir esos prejuicios románticos sobre la confusión de los géneros volviendo a escribir el título de Lessing (*The New Laocoon*, nº 13). Y los modernistas de 1940 también se denominan "puristas" y se presentan como los campeones del arte abstracto o de la necesidad para cada arte de contentarse consigo mismo, de aceptar sus limitaciones, su técnica y su materia propia en lugar de reducirse

[35] "El poeta clásico jamás olvida la finitud, este límite del hombre." Y T. H. Hulme, admirador de Bergson y de Georges Sorel, pero también de los neoclásicos franceses, ve en esto un timbre de gloria (nº 156, p. 120).

a pintura como quería Teófilo Gautier, a escultura como deseaba Leconte de Lisle, a música como se proponía Walter Pater o inclusive a plegaria, como insinuó el último de los sacerdotes de la confusión, Henri Bremond.[36]

Esta mejor comprensión de las reglas artísticas que se impusieron varios de los clásicos del siglo XVII ha renovado en la crítica moderna nuestra estimación del teatro. ¿Ayudará en un día próximo al renacimiento del género dramático, cuya decadencia constituye tal vez la única laguna verdadera de la literatura en el último siglo? Los dramas de T. S. Eliot, las novelas de Mauriac, hasta las de Ernest Hemingway en ocasiones, han logrado obtener recientemente de la observancia liberal de las "unidades" una belleza concentrada a la que no ha dejado de ser sensible el público menos atiborrado de supersticiones neoclásicas.

Un escritor muy personal, moderno por su sensibilidad nerviosa, por su estilo agudo y por la obsesión lírica de su yo, André Suarès (nº 264, pp. 212-213; véase también nº 267, p. 83), escribía a propósito de Shakespeare:

> Las unidades son admirables con tal de que se hallen en el asunto. O al menos con tal de que se pueda no pensar en ellas. El drama se desenvuelve entonces como las acciones de la vida misma, desde el punto de vista crítico, en la hora capital... Las unidades son la más real de todas las convenciones... Las unidades procuran la armonía perfecta y la belleza de líneas que hacen lograda a la obra de arte.

Y el más sutil de los dramaturgos franceses de hoy, Jean Giraudoux, en un original estudio sobre

[36] Véase en una revista "avanzada" que aparece en Nueva York, *The Partisan Review* (julio-agosto de 1940, pp. 296-310), el artículo de Clément Greenberg, "Towards a newer Laocoon".

Racine, captó admirablemente el trágico encarnizamiento que con la observancia de las unidades gana una tragedia como *Andrómaca*. Los personajes se odian a fuerza de amar a quien los rechaza, y en esta escena de tres puertas no pueden entrar ni salir sin encontrarse con aquel de quien huyen, y que les busca, sin obsesionar, con sus miradas que imploran la caricia, a la que los desdeña. A su pesar, se oyen a sí mismos llorar, respirar, jadear, como feroces tigres aprisionados por algunas horas en una jaula y que, antes de la noche, saben que su exasperada pasión debe devorar su propio objeto o consumirlos a ellos mismos.

Esas reglas de las que nuestros contemporáneos se complacen hoy en cantar las alabanzas, evidentemente no tienen a sus ojos el mismo carácter de convención racional o de obligación impuesta que algunos atribuían a las reglas del siglo XVII. El artista moderno se las da a sí mismo por un decreto libremente consentido (D. Parodi escribió a este respecto algunas páginas muy exactas, nº 212). Se cree así más libre, precisamente cuando obedece sin saberlo los prejuicios corrientes, una cierta estilización, necesaria en todo arte, y a veces esos estarcidos que hoy tiranizan el arte cinematográfico por ejemplo. En realidad, la diferencia que los separa de los clásicos no es tan tajante.[37] Las diversas reglas alrededor de las cuales hicieron tanto ruido las pedantes discusiones de los siglos XVII y XVIII (la

[37] Desde luego que no faltaban "géneros" o provincias literarias, en el siglo XVII, no gobernadas por regla alguna: la novela, el viaje extraordinario, las memorias, las colecciones de trozos o de frases, etc. Hasta el público más serio las devoraba, como muchos intelectuales de hoy se distraen con las novelas policíacas. Sólo los intelectuales de nuestro tiempo se atreven a proclamar esta debilidad, para hacer creer, sin duda, en el cansancio de su cerebro sobrecargado.

verosimilitud, las conveniencias, las unidades, lo maravilloso pagano, la distinción de géneros) dejaban al artista una libertad muy efectiva y bastante amplia. La gran regla de las reglas, para todos ellos, era *agradar;* hoy diríamos *interesar*, y la palabra no es más bella, aunque tenga un aire más grave. Corneille, Racine en el prólogo de *Berenice*, Molière, Boileau lo han repetido; y La Fontaine declaraba en 1668 en el prólogo de sus *Fábulas*: "En Francia no se estima más que lo que gusta: es la gran regla, la única por decirlo así." Sólo se gustaba más, entonces, acomodándose al gusto de las buenas gentes, interpretando o adaptando a satisfacción de un público educado y relativamente cultivado, y para él, los temas que se ofrecían a su entretenimiento.[38]

La literatura clásica, considerada en este sentido es, pues, un "arte de agradar", como aquel del que Pascal se trazaba el plan a sí mismo. En efecto, reposa en reglas, es decir, quiere someterse a las condiciones propias que cada arte parece comportar, y aceptar sus limitaciones. Entre estas limitaciones coloca en primera línea la necesidad de *convenir*, tanto al objeto del arte como a su público. La belleza consistía para ella en un raro equilibrio, difícil de mantener mucho tiempo. Las reglas eran un medio de alcanzar este fin del arte y de acercarse a este ideal estético. Con la claridad geométrica de su espíritu, Pascal nos da en diversos lugares de sus *Pensamientos* la clave de una justa comprensión de la estética clásica.[39] Muchos rasgos del clasicismo

[38] Nos remitimos a un pasaje muy conocido y muy bello de G. Lanson (nº 167, pp. 149-150).

[39] Véase, sobre todo, la sección II del espíritu geométrico, titulada "Del arte de persuadir" y dos pensamientos, el 15 y el 32, de la edición de Brunschvicg: "No basta que una cosa sea bella; tiene que ser apropiada al asunto, que en ella no sobre ni falte

pueden explicarse por la búsqueda de este acorde perfecto, de una parte entre la materia del arte y la expresión, de otra entre el objeto del arte y su público. Se trata del mismo equilibrio que, en el siglo XIX, escritores como Stendhal elogiarían en los más grandes de todos los artistas, en los griegos, diciendo que para ellos lo bello era "el arranque de lo útil". Nuestros modernos estetas se sorprenden ante esta misma virtud y la califican con un adjetivo bárbaro: "funcional". Ante las tragedias de Racine, las *Fábulas* de La Fontaine, los pensamientos de Pascal y la prosa de Bossuet, en efecto, podría colocarse como epígrafe esta definición de un crítico inglés contemporáneo que hace de la belleza la expresión de una conformidad: "Beauty is fitness expressed." [40]

F. EL ARTE Y LA MORAL

Entre esas reglas o conveniencias a las que se sometía la literatura clásica, ¿qué papel debe concederse a la necesidad de enseñar, de servir un fin práctico y moral que se atribuye al arte?

No siempre nos es fácil saberlo. Sólo un esfuerzo casi sobrehumano de erudición objetiva podría permitirnos ver a los clásicos, en este respecto, como ellos se vieron y, por tanto, quizá como fueron. Los términos han adquirido un sentido tan diverso, el contenido de los conceptos se ha renovado a nuestro pesar tan profundamente, todo nues-

nada" (Pensamiento 15). "Hay un cierto modelo de agrado y de belleza que consiste en una relación determinada entre nuestra naturaleza, débil o fuerte, tal como es, y la cosa que nos place" (Pensamiento 32).

[40] Esta definición es de Sir Walter Armstrong. Se cita en la p. 16 del libro de G. Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans l'art* (Gallimard, 1927).

tro ser psicológico se ha modificado con tantas controversias sobre el arte por el arte, en los siglos XIX y XX, que ya casi no es posible, ni tal vez deseable, abstraernos del todo de nuestra época. En este punto, como en tantos otros, nos es forzoso examinar el clasicismo a la luz de lo que vino después.

Algunos de nuestros contemporáneos, tomando la expresión en un sentido muy general, llaman hoy clasicismo a "un conjunto de cualidades morales". André Gide, que propugnó siempre la modestia y el pudor (al menos en su crítica literaria), no temió anticipar que "las cualidades que nos complacemos en llamar clásicas son sobre todo cualidades morales" y que veía el clasicismo "como un armonioso racimo de virtudes" (nº 122, p. 217). Juicio a la vez de un protestante escrupuloso y de un esteta refinado, que atribuye un alto valor moral a la reserva, a la sobriedad y a la mesura, es decir, a un cierto ideal artístico. ¿Habría que deducir de esto que lo exuberante, lo lujurioso y lo excesivo de ciertos románticos son, por sí mismos, señales de inmoralidad, que toda falta de gusto es un pecado contra la moral y que es no sólo poco artístico sino inmoral acumular tres epítetos donde bastaría con uno solo? No nos atreveremos a hacérselo decir a un crítico tan delicado como Gide.

Evitemos igualmente buscar el valor moral del clasicismo en un cierto ideal que, según cierto intérprete moderno del siglo XVII, constituyó la fuente inspiradora y fecunda de todas las grandes obras. Es verdad que la concepción del hombre honrado y de la cortesía mundana es indispensable en toda comprensión del gran siglo: Magendie lo ha demostrado en una voluminosa obra (nº 178). Las reglas y las conveniencias a las que se sometió la literatura clásica tenían por objeto, en última instancia, tes-

timoniar la deferencia del autor hacia su público por medio de la búsqueda de la claridad y de la precisión, por medio de la gracia y la refinada corrección del estilo. Esta corrección excluía sin duda de la literatura clásica la grosería chocante, la vulgaridad, toda bajeza e inmoralidad. Pero literatura social no es necesariamente sinónimo de literatura moral.[41]

Interroguemos a los propios clásicos. Los prólogos, los manifiestos, los escritos teóricos parecen unánimes en este punto. El arte debe ser algo más que un juego; debe servir y enseñar,

Lectorem delectando pariterque monendo.

Así repiten los teóricos estudiados por René Brav (nº 35, segunda parte, cap. 1). Corneille admite que el agrado, la necesidad de agradar, lo dominan todo; pero añade que la utilidad se deriva de este mismo agrado. Moliere no cesa de afirmar que procura corregir a los hombres; Racine, en el prefacio de *Fedra*, La Fontaine en *El pastor y el león* se proponen igualmente, si se les cree, "instruir" o "enseñar la virtud".

¿Debe llegarse a una conclusión tan formalmente como lo hace René Bray? "El arte clásico es un arte utilitario. El poeta se propone la instrucción moral." Más de un crítico lo ha hecho. Brunetière, empeñado en condenar la doctrina del arte por el arte, no dejaba de proponer como ejemplo a estos

41 J. Fidao-Justiniani (núms. 103, 104 y 105) ha presentado muy convencido una tesis diferente. Para él, el heroísmo corneliano, el ardor épico y generoso (supervivencia del espíritu caballeresco) y el gusto por lo sublime (que descubre en cada página de Boileau) serían los elementos esenciales del clasicismo. Pero este crítico afirma más de lo que prueba. Sólo una sutileza que lindaría peligrosamente con el sofisma podría hacernos celebrar en Moliere, La Rochefoucauld y La Fontaine a otros tantos profesores de heroísmo y maestros de sublimidad.

clásicos que no desdeñaron la didáctica ni olvidaron nunca el deber del escritor. "Todo el que escribe tiene cura de almas." [42] La *Revue des Deux Mondes* se ha mantenido fiel a las concepciones de su antiguo director, a juzgar por un artículo reciente, en el que Victor Giraud (nº 128) elogia a los clásicos por haber sido "moralistas" y "excelentes franceses". El mismo Daniel Mornet, más preocupado por la verdad objetiva que por la predicación moral, señala entre los rasgos dominantes del clasicismo el cuidado de la moral (nº 193, p. 75).

El aficionado a las paradojas podría sostener la tesis opuesta. Nos guardaremos nosotros de hacerlo. Nada sería más antihistórico que ver en nuestros clásicos a los precursores del arte por el arte a lo Gautier o a lo Flaubert. Pero el simple cuidado de respetar la complejidad del problema debe hacernos añadir que sería demasiado exclusivo citar en estas materias sólo los prólogos y las declaraciones teóricas de los escritores. La moda, es decir, las nociones corrientemente aceptadas en el siglo XVII, tendían a hallar en la utilidad la justificación de la poesía. El gusto por la enseñanza, por las lecciones morales, a veces ingenuamente didácticas, era, como lo es hoy, el de gran parte del público: los escritores se plegaban a él o fingían hacerlo, y proclamaban al unísono que su arte en modo alguno era un lujo ni un juego. Tenían además la memoria abarrotada de todas aquellas explicaciones antiguas en las que Orfeo, Lino, Homero, Hesíodo y Virgilio eran presentados como los educadores del género humano, los reveladores de las cosas divinas y los bienhechores de los pueblos.

¿Es sorprendente, pues, que en sus prólogos, to-

[42] F. Brunetière, *Manuel* (nº 45), p. 203. Cf. también "El arte y la moral", en *Discours de combat*, I, 61-69.

dos hayan insinuado con modestia o afirmado con indignación sus intenciones morales? Ya se sabe que siempre es bueno tomar alguna precaución. El autor de las *Liaisons dangereuses* y el de la *Afrodita* también habrían podido asegurar la pureza de sus intenciones morales y la utilidad didáctica de sus novelas. Pero ¿acaso no es una de las más elementales reglas de la crítica dudar con la mayor firmeza de todo aquello que el autor anticipa con absoluta seguridad en su prólogo, es decir, desconfiar ante todo de lo que desea que pensemos de él? Un prólogo teórico es un escudo que el autor esgrime con energía y con el que a menudo consigue parar o desviar muchos golpes. ¿Tomaremos al pie de la letra la frase que Victor Hugo escribía en diciembre de 1822 al frente de sus *Odas?* "Convencido de que todo escritor, en cualquier esfera en que se ejerza su talento, debe tener como principal objeto el ser útil..." ¿Apreciaremos por su grado de utilidad, siguiendo su invitación, esas odas de su juventud? El prólogo de *Fedra* (posterior a la tragedia, además), donde Racine afirma muy seriamente sus piadosas intenciones jansenistas, es sobre todo "una obra maestra de diplomacia".[43] Si Moliere en su *Placet de Tartuffe* y La Fontaine en el prólogo de sus *Fábulas* aseguran la moralidad de sus obras y afirman la gravedad de sus intenciones, es seguramente porque esa moralidad y esas intenciones necesitaban ser subrayadas, es decir, porque no se manifestaban en la obra misma con toda la evidencia deseable.

Sería sin duda ridículo hacer de nuestros gran-

[43] La expresión es de J. Cousin, en un artículo de la *Revue d'Histoire Littéraire*, julio-septiembre de 1932, p. 396: "Fedra no es jansenista". Racine fue más sincero cuando, poco antes de su muerte, dijo a Mme. de Maintenon que no había ni un solo verso jansenista en toda su obra poética.

des escritores clásicos inmoralistas nietzscheanos o gidianos. Pero no lo es menos aclamarles como profesores de virtud. La única cuestión que importa plantearse, después de tan insistentes exposiciones de los manuales sobre la moral de Corneille o de Moliere, sería la más directa: ¿Nos sentimos impresionados, al leer estos autores, por alguna lección moral, por una voluntad didáctica consciente?

La respuesta a tal pregunta debe variar evidentemente según que se considere las obras religiosas y morales, inseparables de su intención didáctica, y las obras de arte puro. Aun en las primeras *(Pensamientos* de Pascal, *Sermones* de Bossuet, etc.) sorprende el escaso lugar que ocupa el designio de enseñar junto a la preocupación artística, la amplitud de la verdad y el estremecimiento ante la belleza. El esfuerzo por probar o por convencer en modo alguno nos estorba cuando leemos el trozo sobre los tres órdenes *(Pensamientos,* 793) o el *Sermón sobre la muerte.* Si resultamos convencidos, lo es porque nos gana la emoción de su lirismo.

La discreción de las intenciones morales o moralizantes es también notable en un género que sin embargo podría prestarse a la intrusión de la moral y perder en veracidad psicológica y en belleza: las *Máximas* de La Rochefoucauld, los *Caracteres* de La Bruyère.[44] ¿Se proponen en verdad estos autores hacer al hombre mejor de lo que es, corregirlo o ayudarlo a que se corrija? Es dudoso en cuanto a La Bruyère y más que dudoso en cuanto a La Rochefoucauld. Ni uno ni otro parecen muy seguros

[44] Estas obras (de cortesía, de pensamientos morales, de máximas) eran legión en el siglo XVII. Raymond Toinet, que ha compuesto el catálogo bibliográfico de ellas (nº 281), enumera 405 entre 1648 y 1715. Alguien debería emprender alguna vez su estudio a fondo, y así se confirmaría o se impugnaría lo que ahora podemos anticipar a base de tres o cuatro obras maestras.

de que el hombre aproveche sus opiniones psicológicas o sus sarcasmos satíricos. Su intención moral apenas si es más marcada que en Flaubert o en Marcel Proust; lo es sin duda menos que en la *Comedia humana* o en los *Miserables*.

Sobre la moral de Moliere o de La Fontaine todo ha sido dicho y repetido. Esta moral puede ser más o menos sublime, más o menos alejada del cristianismo. En todos los casos está subordinada, y con mucho, al elemento estético, es decir, al deseo de "pintar conforme a la naturaleza", sin abandonar la preocupación por la verdad y la belleza antes que por la bondad. En Racine, como se sabe, se mantiene tan extraña a las tragedias de la pasión, la locura, el asesinato y el suicidio como lo está en los dramas de Shakespeare, y sin duda más aún.[45] Queda Corneille. La intención moral se suele celebrar tanto en él que podemos en efecto creer que la encontramos en sus tragedias. Hay, sin embargo, cierto prólogo de *Medea* que suele citarse menos que los discursos teóricos del poeta, pero muy revelador a este respecto. El gran Corneille proclama en él que su único objeto es agradar, "como en el retrato", por la simple verdad:

> En poesía no hay que considerar si las costumbres son virtuosas, sino si son semejantes a las de la persona que introduce. Así, describe con indiferencia las acciones buenas y malas, sin presentarnos las últimas como ejemplo.

Los maestros de la juventud se expondrían, como se sabe, a crueles interpretaciones si propusiesen a sus alumnos como modelo la conducta del joven

[45] La tesis del completo amoralismo de la literatura francesa clásica, y en particular de Racine, fue sostenida por Jacques Rivière, quien censura a J. J. Rousseau por haber sido el primero en "obnubilar el genio francés" arrojando sobre estos problemas una mirada impura, es decir, de moralista (nº 244).

Horacio, inclusive la del *Cid*, o las de las dos heroínas de Rodoguna, o de Polieucto. El hombre que más rendidamente admiró *Polieucto*, Charles Péguy, no se equivocó. Al final de su vida escribía justamente:

> En realidad, el conflicto en Corneille no es un conflicto entre el deber, que sería arrogancia, y la pasión, que sería bajeza. Es el trágico debate entre una y otra nobleza... De una parte, esta invención no es la moral. Es infinitamente más e infinitamente distinta: es el honor. Y, de otra parte, esta flaqueza no es la pasión. Es infinitamente más e infinitamente distinta: es el amor.[46]

Boileau y Mme. de Sévigné, por lo demás, dijeron la última palabra en estas materias. "Todo es sano para los sanos", declara con serenidad la Marquesa (citando a San Pablo) para negar el mal efecto de la lectura de novelas, fórmula que podría justificar muchas audacias y todas las indulgencias.[47] Boileau no insiste tanto en la moralidad del arte como en la del artista.

Le vers se sent toujours des bassesses du cœur.

Si el escritor mismo es un hombre honesto, capaz de elevarse por encima de las sórdidas consideraciones de la ganancia y de los celos menudos del oficio, la garantía es suficiente. No se requiere ninguna intención moral o didáctica. Flaubert apenas si hablará de otro modo.

Si el clasicismo ha logrado librarse de los defectos del arte moralizador (o, lo que es todavía peor, de la prédica inmoral), de las torpezas de Richardson o de George Eliot en Inglaterra, de las novelas sociales de George Sand, de los libros de nuestros

[46] Charles Péguy, *Note conjointe sur M. Descartes* (Obras completas, Nouvelle Revue Française, IX, 172).

[47] Mme. de Sévigné, carta del 16 de noviembre de 1689, a Mme. de Grignan. Cf. San Pablo, *Epístola a Tito*, cap. 1, vers. 15.

bien pensados académicos de hoy, lo debe a esta benéfica sumisión con respecto a su público, a esta aceptación de las reglas y de las jerarquías de entonces que proscribían del arte las especulaciones sobre la política y la sociedad. Nuestros clásicos son ante todo psicólogos y artistas, y a veces moralistas, pero solo por añadidura. No tuvieron que llegar al deliberado amoralismo, a la tensa impasibilidad, como lo hizo la generación realista a mediados del siglo XIX. Y es clara la razón. En el siglo XVII se podía pedir que el arte sirviese mezclando *utile dulci*. Pero de ningún modo se hubiese tratado de someter a los escritores al servicio de la ciencia, de la política (sansimoniana, furierista o burguesa), de la moral y de la religión, como quisieron después de 1830 los sucesores del romanticismo. Ni Boileau ni La Fontaine imaginaron erigirse en magos o en pilotos de la humanidad. Quizás ambicionaban el disfrute del favor real, pero no llegar a ser senadores, ministros o embajadores como tantos de sus sucesores que viven bajo un gobierno democrático. El arte por el arte de 1840-1870 será la rebelión de las gentes del oficio, dotadas de una conciencia profesional sumamente puntillosa. El autor, hombre de letras, pretenderá no ser más que eso, y se negará a servir o adular a un público de filisteos, buen comprador de sus libros en el mejor de los casos. Un divorcio así entre los escritores y su público era inconcebible en la época clásica, en la que agradar a su auditorio, ser no ya autor sino hombre y "hombre honrado" era la regla de las reglas.

G. EL CLASICISMO FRANCÉS Y LA ANTIGÜEDAD

No es posible profundizar en el estudio del clasicismo sin encontrarse pronto con otra cuestión:

¿es la literatura clásica francesa una literatura de humanistas que imitó conscientemente a la Antigüedad, que trató de ser para los franceses lo que Sófocles o Aristóteles, Virgilio, Horacio o Cicerón fueron para griegos y latinos? ¿Acaso el clasicismo no es comprensible o explicable más que para aquellos de nosotros que ya conocen y aprecian a los antiguos? Y en tal caso, ¿es que el interés vivo del clasicismo está condenado a disminuir o a desaparecer a medida que la civilización moderna parece alejarse cada vez más del pensamiento griego o romano y que el cultivo de las humanidades se convierte en el dominio de una minoría reducida y cada vez más asediada por "la ascendente oleada de la barbarie"?

En este dominio, más que en los otros, nos parece que importa reaccionar contra los prejuicios o las concepciones tradicionales. El siglo XVII es, entre todos los períodos de la literatura francesa, aquel en que durante más tiempo y más perezosamente hemos vivido de ideas hechas y de banalidades repetidas con convicción.

Los críticos del último siglo, fuertemente influídos por el movimiento romántico, no pudieron dejar de ver el clasicismo a la luz de esta rebelión literaria de la que eran, de buen o de mal grado, los herederos. Arrastrados por algunas observaciones, parciales a menudo y casi siempre superficiales, de los críticos alemanes y de Mme. de Staël, se persuadieron, y persuadieron al público, de que tres de nuestros siglos (el XVI, el XVII y el XVIII) constituían en este aspecto una unidad. Los tres, desde J. du Bellay hasta Chénier, habrían colocado, en efecto, su ideal estético en la imitación de la Antigüedad. En el siglo siguiente, Chateaubriand, V. Hugo y Flaubert veían, por el contrario, el amanecer de una

nueva era (objeto de su reprobación muy a menudo) en la que los modelos no procedían ya de la Antigüedad clásica, sino del norte de Europa, de Escocia, de Alemania, más tarde hasta de Rusia y de Escandinavia.

El error era doble: exageraba fuertemente el papel de la inspiración o de los modelos antiguos en la literatura de nuestros siglos XVII y XVIII, y reducía o descuidaba la enorme parte que el helenismo nuevamente descubierto, la nostalgia del pasado, el paganismo, la arqueología, la nueva vida atribuída a los mitos antiguos ocupan ahora en la literatura romántica, parnasiana, simbolista y contemporánea.[48] Los errores más fuertes son por desgracia los más duraderos. La mayoría de los comentaristas extranjeros del clasicismo francés lo cometen todavía Casi no distinguen entre el clasicismo del siglo XVII y lo que llaman "el clasicismo del XVI", es decir, el humanismo o la imitación de lo antiguo por Du Bellay y Ronsard (C. H. Wright, nº 310, y F. Ernst, nº 91). O colocan en primera línea, entre los caracteres de nuestro clasicismo, la imitación de los antiguos y reprochan al mismo tiempo a Racine y a La Fontaine el haber sido "segundones" con respecto a los antiguos, sin reconocerlo ellos mismos buenamente.[49]

Sin embargo, hoy estamos de vuelta de aquella estrecha concepción del Renacimiento que atribuía

[48] Hemos desarrollado estos puntos en una obra que se publicó en 1941: la *Influencia de las literaturas antiguas sobre la literatura francesa moderna*, nº 225.

[49] Irving Babbitt, enemigo del romanticismo, cree, sin embargo, que el clasicismo francés es "secundario", es decir, que "no reposa en una percepción inmediata como la de los griegos, sino sobre una autoridad exterior" (nº 14, p. 19). Oliver Elton permite en rigor al clasicismo francés compararse con los latinos, pero no con los griegos. Reprocha con dureza a nuestro siglo XVII por no haber percibido aquello en que eran inimitables los antiguos (nº 90).

todo lo mejor del siglo XVI a la imitación de la Antigüedad nuevamente descubierta. La tendencia de todos los estudios recientes sobre este período trata de acrecer la parte de la escolástica, del espíritu franco (gaulois), de mil otras supervivencias medievales en el siglo XVI, y de admirar, por lo demás, los castillos del Loira, los *Sonetos a Elena*, el verbo cómico de Rabelais, el humor de Montaigne, por lo que son en sí mismos, en cuanto creaciones originales y francesas, que deben bastante poco a los antiguos.

El siglo XVII —creemos haberlo señalado (nº 225)— es, entre todos nuestros siglos literarios, el más independiente de la Antigüedad. Tres grandes elementos alejan de los antiguos a los contemporáneos de Descartes, Pascal y La Rochefoucauld: la Contrarreforma y el brote religioso antipagano; el espíritu científico que desdeña el pasado; y el ideal de hombre honrado y de cortesía que ridiculiza sin piedad a los pedantes y a los gramáticos humanistas. La deuda de Pascal, de Descartes, de los moralistas (incluyendo a La Bruyère) y de Molière es casi nula con respecto a la Antigüedad. La de Bossuet está limitada por su cristianismo. La Fontaine ha captado algo del perfume antiguo, pero ha dicho y repetido que su imitación se conservaba libre. Y cuando busca antepasados para forzar la aceptación de sus *Fábulas* (prólogo de 1668), declara caballerosamente: "Después de todo, no he emprendido esto más que a ejemplo, no quiero decir de los antiguos, lo que carecería en absoluto de importancia para mí, sino de los modernos". Por último, la tragedia francesa queda muy lejos de la tragedia griega: no comprende ni trata de comprender el carácter profundamente religioso del teatro de Esquilo, la mezcla de lo familiar y lo trágico, de

lo lírico y lo patético que es la gracia del teatro griego. Y si lo comprenden los dramaturgos franceses, como es el caso de Racine, no por eso fundan menos sus obras en el interés por lo curioso y en la pintura del amor furioso e inmoderado. Creemos que un griego se hubiese quedado tan desconcertado, por lo menos, ante *Bajazet* o ante *Fedra* como ante la representación de *La vida es sueño* de Calderón o del *Rey Lear*. Hubiese preferido sin duda las heroínas de Shakespeare, Desdémona, Ofelia, Imógenes y Cordelia, tan pacientes ante la brutal incomprensión del hombre, tan sumisas a los injustos decretos del tirano a quien sirven y aman, como un griego (o un inglés) pudiese desearlo, y no a Hermiona ni a Roxana.

Nos hemos dejado llevar de nuevo por los prólogos y por la modestia (muy hábil) de nuestros clásicos, que amparaban sus más originales y "modernas" creaciones bajo la égida de Esopo, Eurípides o Teofrasto. Lo cierto es, a nuestro parecer, que dos fuerzas opuestas se encontraron, y a veces se combatieron, en tiempos de Luis XIV como en todas las épocas: las fuerzas del pasado y las del porvenir. Para los grandes espíritus que se llamaban Racine, Boileau, La Bruyère y Poussin, hacer el elogio de los antiguos era concederse timbres de nobleza al enlazarse con ilustres abuelos; era respetar el pasado, pero no forzosamente copiarlo o imitarlo.[50] Los partidarios de los antiguos, en la céle-

50 Sólo algunos pedantes como Escalígero se atrevían a aconsejar la imitación no de la naturaleza, sino de "Virgilio, esta segunda naturaleza", que hace innecesario recurrir a aquélla (*Poética*, III, cap. 4). Agreguemos que para Racine, Boileau o La Bruyére alabar a los antiguos era prueba de buen gusto y excusa para evitar la lectura o el elogio de las producciones de sus contemporáneos (Quinault, Pradon, Charpentier, etc.), aunque fuesen miembros de la Academia Francesa.

bre querella de fines del siglo XVII, son hoy para nosotros los verdaderos modernos, porque crearon una obra fuerte y fresca como podía serlo la de los griegos en el siglo V y la de los romanos en el siglo I antes de Cristo.

Por otra parte (y en esto es una continuación del Renacimiento, si no lo es del humanismo que pudo matar el Renacimiento), una orgullosa y juvenil esperanza arrebata desde el principio al siglo XVII: se lanza con osadía hacia la novedad y el futuro. Respira a veces el más simple y "primario" contento de sí mismo.

Ne pas louer son siecle est parler à des sourds,

observa La Fontaine en su epístola en verso a Huet. Ridiculiza la pedantería retrasada que se empeña sin cesar en llevarle a Quintiliano y a Aristóteles.

La sotte antiquité nous a laissé des fables
Qu'un homme de bon sens ne croit point recevables,

escribe Teófilo sin ruborizarse. Boursault, de elegante y refinado ingenio, subpreceptor del Delfín, alardea de su ignorancia del griego y el latín. Pero no acertaríamos si despreciásemos a ese público mundano por la ingenua satisfacción de sí mismo. La vanidad de Méré es aún más soportable que la pedantería de Escalígero y de Ménage. Los modernos ayudaron a los grandes autores de su época, a los clásicos, para que rehiciesen lo que los antiguos habían hecho antes, es decir, para que escribiesen pensando en sus contemporáneos y para que en ellos y para ellos captasen la verdad permanente y eterna.

Renunciemos, pues, a la tradición que durante demasiado tiempo ha querido definir el clasicismo por su culto de la Antigüedad. Era encubrir la verdad profunda, que el clasicismo (por su búsqueda

de la intelectualidad y de la lucidez, por un cierto contento de sí y un espíritu científico y moderno, por una constante preocupación de lo verdadero, de lo natural y hasta de lo positivo) miraba al pasado mucho menos que el romanticismo. Algunos gritos de rebeldía lanzados por los manifiestos románticos, no ya contra la Antigüedad, sino contra una Antigüedad deformada y caricaturizada por falsos clásicos de décimo orden, nos han hecho errar. La Fontaine, Racine y Fénelon pudieron admirar a los antiguos, pero ninguno de ellos pensó ni por un minuto en visitar Grecia, Sicilia o Pesto;[51] ninguno de ellos fue trabajado por la nostalgia del pasado, como habrían de serlo Winckelmann, Chénier, Goethe, Schiller, Hölderlin, Keats, Landor, Swinburne, Leconte de Lisle, Carducci, Henri de Régnier y Montherlant. La "obsesión del pasado" (pasado medieval en unos; y helénico, budista u oriental en otros) es el mal del siglo XIX, romántico y relativista, y del XX, pero no del XVII.

Los más perspicaces observadores del clasicismo francés no se equivocaron en este punto. Vieron que el único valor del clasicismo francés (y lo que en la historia literaria de toda Europa hace de él una realización tan original) procede precisamente de que ese clasicismo se asimiló (mejor que imitó) los valores profundos de la Antigüedad y de que lo resume en sí mismo. Los ingleses, después de haberle atribuído cierta mala sombra, lo reconocen hoy. Los críticos alemanes lo han observado en varias ocasiones: mientras que, como observaba E. R. Curtius, el recurrir a la Antigüedad y sobre todo al

[51] Poseemos una curiosa carta del conde de Guilleragues a Racine (del 9 de junio de 1684), en la que el gentilhombre declara su prosaica decepción ante la Grecia que visitó, ante la miserable pobreza del país y de sus islas. Chateaubriand, Nerval, Flaubert, el mismo Lamartine, tendrán un tono muy diferente (nº 168, p. 317).

helenismo es necesario para el alemán (y sin duda para el inglés, el italiano o el español que desean modelos de arte literario medido y acabado), los franceses encuentran entre ellos mismos, en su siglo clásico, este ideal de armonía, luz y prudencia.[52] El clasicismo francés en modo alguno, ciertamente, deja de leer a Platón o a Sófocles. Pero pudo y todavía puede, hoy que decrece el número de gentes que leen el griego y el latín, reemplazar en Francia y en el Occidente los valores antiguos. Nietzsche lo declaraba en uno de sus libros (nº 205, aforismo 214):

> Leyendo a Montaigne, a La Rochefoucauld, a La Bruyère, a Fontenelle, a Vauvenargues y a Chamfort, se siente uno más próximo a la Antigüedad que con cualquier otro grupo de seis autores de ninguna otra nación... Puedo decir que si hubiesen escrito en griego habrían sido comprendidos por los mismos griegos.

No cabría esperar tanto de Goethe o de Schopenhauer, por ejemplo.

Se capta al mismo tiempo la diferencia que separa al clasicismo del humanismo. Un clásico en modo alguno imitaría a los antiguos con la embriaguez de los hombres del siglo precedente. Admiraba las riquezas de la Antigüedad, vueltas a descubrir por sus antecesores, pero con selección y discernimiento. Vueltos hacia el presente, hacia la observación del hombre y la comprensión del mundo, Boileau, Racine y Moliere de ningún modo pronunciaron estériles votos, murmurados por las almas tanto má-

[52] E. R. Curtius, nº 70. Véase también el punto de vista de otro crítico extranjero, L. Folkierski (nº 108), que alaba al clasicismo francés por dar una interpretación rejuvenecida y personal de la Antigüedad. Por el contrario, según él, "las literaturas inglesa y española se encontraron de golpe en oposición con el espíritu antiguo: les falta este apoyo".

nostálgicas de Ronsard, Chénier, Nerval o Musset cuando echaban de menos la época

où le ciel sur la terre
Marchait et respirait dans un peuple de Dieux.

No vivían ya con los faunos, las dríadas y las ninfas que pueblan los bosques de Ronsard o los bosquecillos de Keats. Los hombres del siglo XVII no tenían que reaccionar, como los humanistas, contra la confusión invasora, ni que aferrarse a algún ideal semimístico para resistir al derrumbamiento de todos los valores.[53] De ningún modo buscaban en la Antigüedad, pues, un puerto de serenidad.

En la Antigüedad, los clásicos franceses encontraron sobre todo una lección de arte y, si puede decirse así, de generalidad, de amplitud y de grandeza. Su preocupación innata por la armonía, por la ordenada moderación, por la noble simplicidad, se encontró justificada y reforzada en ellos gracias al estudio de los modelos griegos y romanos. Esos mismos modelos, que les darían la prueba tangible de la identidad del hombre en el tiempo y en el espacio, les obligaron a ser lo más objetivos posible y lo más ampliamente humanos.

El siglo XVII, en una palabra, menos nostálgicamente humanista que el XVI, desprovisto del relativismo histórico con que el XIX podrá contemplar a la Antigüedad, supo sustituir en Francia esa Anti-

[53] La oposición entre el humanismo del siglo XVI y el clasicismo del XVII ha sido bien señalada en las páginas llenas de reflexiones agudas y vivaces de Jean Thomas (nº 276, cap. V). Un erudito que exploró mejor que nadie ciertos aspectos del siglo XVII, Ferdinand Brunot, hizo notar esta independencia, y a menudo esta suficiencia satisfecha del público del siglo XVII, poco preocupado en el fondo por los antiguos: "Se sabe lo que este público amaba: como todos los públicos, se amaba a sí mismo ante todo". *Historia de la lengua francesa* (nº 46, tomo IV, Primera Parte, p. 75).

güedad, asimilarse su sustancia y revestirla de una belleza formal casi idéntica. Es exactamente lo que Émile Faguet pudo escribir (nº 93): "La literatura clásica francesa dió a la Antigüedad carta de naturaleza en nuestro suelo".

V

EL IDEAL ARTÍSTICO DEL CLASICISMO

Por haberse obstinado durante largos años en no ver en el clasicismo más que una literatura perfecta y venerable, cuyas obras debían ser propuestas a la admiración eterna de los escolares, nuestra enseñanza se limitó tímidamente al examen de ciertos lugares comunes más que gastados. ¿Por qué no trató Boileau de la fábula en su *Arte poética?* ¿Es cierto que el francés no tiene mentalidad épica, que La Fontaine es nuestro Homero, que el *Británico* es la obra de los conocedores y *Atalia* la obra maestra del ingenio humano, o el teatro de Corneille una escuela de grandeza de alma? Tales eran los temas manidos a propósito de los cuales, todavía hoy, nos esforzamos en hacer meditar a los jóvenes franceses. También advertimos hoy que ese siglo XVII que creíamos conocer en todos sus recovecos fiando en nuestros recuerdos de colegial, nos sorprende y nos desconcierta por todo lo que encierra de desconocido y de inexplorable. No hay provincia en nuestra historia literaria en la que sea más deseable hacer penetrar algunas ráfagas de aire fresco.

Habría que rehacer casi por completo el arte de los grandes escritores clásicos, por lo menos que revisarle, a la luz de una comprensión mejor del siglo XVII y del renuevo de favor de que gozan cerca de los artistas y escritores contemporáneos las cualidades arquitectónicas, la intelectualidad, la pureza "despojada", el arte abstracto e inclusive el formalismo. Ferdinand Brunot ha iluminado magníficamente todo lo que se refiere a la lengua del siglo XVII; Gustave Lanson, en su *Arte de la prosa*, ha

tratado con sin igual penetración algunos de los problemas estilísticos de Balzac, Pascal, Bossuet y La Bruyère, que resolvió J. L. Guez. Daniel Mornet se ha consagrado más especialmente a seguir la formación del ideal de claridad y de precisión que entonces propusieron a Francia retóricos, teóricos y grandes escritores. Pero todavía nos faltan, con respecto al arte de los escritores clásicos (Retz, Mme. de Sévigné, Fénelon), las obras de detalle y la obra de conjunto que en una época como la nuestra, tan vivamente preocupada por las "técnicas" en todas las acepciones del término, debería escribir algún esteta amigo de la precisión.

Como los representantes más ilustres del clasicismo francés eran grandes artistas y maestros soberanos de la forma, la palabra "clásico" ha venido a evocar, en muchos modernos, la imagen de un arte irreprochable y de una forma perfecta que cobija un contenido (ideológico o afectivo) que no siempre atrae en el mismo grado nuestra admiración. *Soberanía y hasta predominio de la forma:* he aquí, según algunos, la huella del clásico. Y no faltan definiciones que, en efecto, disimulan bajo el elogio del clasicismo mal entendido un desdén casi indiscreto: "Las ideas de todo el mundo en el lenguaje de unos pocos" o, según el célebre verso de un maestro insigne de lo banal formulado gratamente, Pope:

What oft was said, but ne'er so well expressed.

Los críticos anglosajones han puesto de relieve particularmente, con extraña obstinación en los compatriotas de Addison, Goldsmith, el Dr. Johnson, Joshua Reynolds, Burke y Macaulay (todos ellos enunciadores elegantes o solemnes de primeras verdades), el culto de la forma a costa de la originali-

dad del fondo: ven en ello el rasgo más saliente de la literatura francesa del siglo XVII. Tal es el caso de profesores tan avisados como Oliver Elton y Herbert Grierson;[1] tal el de un esteta tan sutil y personal como Walter Pater, quien, después de dar del romanticismo esta excelente definición, "añadir lo raro a lo bello", advierte en cambio en el clasicismo un fondo de ideas casi banales y de sentimientos gastados o demasiados generales, revestidos de una forma pulida. El encanto de la literatura clásica está, como asegura él, precisamente en ese sentimiento de familiaridad un tanto indolente con que lo abordamos: "El encanto del cuento muy conocido que nos complacemos siempre en volver a escuchar, hasta tal punto está dicho con arte" (nº 214).

Por nuestra parte, nos negamos a hacer de la perfección formal un rasgo exclusivista clásico; de no ser así habría que llamar clásicos a todos los escritores que alcanzaron esta perfección, dejando de considerar ni por un solo instante el tono y el contenido de su obra. El *Booz dormido* de Victor Hugo, la *Siesta de un fauno* de Mallarmé, el *Balcón* de Baudelaire, la *Plegaria de la Acrópolis* de Renan y la *Leyenda de San Julián el Hospitalario* serían tan perfectas como muchas obras del siglo XVII. La *Oda al viento del Oeste* de Shelley, el último soneto que escribió Keats (*Bright Star! Would I were*

[1] "El mayor timbre de gloria de esta literatura está en su forma", dice O. Nelton (nº 90). Pero los griegos y el Dante, agrega, "poseían un estilo más profundo aún, y también infalible; tenían además una carga de pensamiento más densa" (en todo esto se olvida de buen grado a Pascal). Herbert Grierson (nº 135), después de definir el clasicismo por el culto de la forma, mientras que en el arte romántico "el espíritu cuenta más que la forma", advierte sin embargo la exageración de semejante fórmula y la corrige con algunos matices más finos.

steadfast as thou art!), la *Ginestra* de Leopardi, la *Elegía de Marienbad*, obra de vejez de Goethe, no son menos perfectas: ¿llamaremos clásicas a estas magníficas efusiones románticas? Sería jugar con la palabra y complacerse en aumentar la confusión que ya encierra el mundo lleno de nubes de la crítica literaria. Sigamos más bien el consejo de Benedetto Croce (nº 64) y no empleemos los términos "clasicismo" y "romanticismo" sino calificándolos con algún adjetivo. Se puede ser clásico en el plano artístico, como Leopardi o Keats, sin serlo en el plano filosófico, moral o sentimental.

Sería ridículo hoy querer hacer de la belleza de la forma, como los profesores antirrománticos de 1830, el dominio exclusivo del clasicismo del siglo XVII. No lo es menos ver en las obras de La Fontaine, Bossuet y Racine una literatura que profesa la adoración exclusiva de la forma. Tal definición convendría al alejandrismo, a ciertos poetas y prosistas del arte por el arte y del Parnaso, al decadentismo[2] de Teófilo Gautier y de los Goncourt, de George Moore y de Oscar Wilde, y no al clasicismo. Creemos haber demostrado suficientemente que hay que buscar en el clasicismo el ambiente y el momento, el resultado de muy particulares condiciones históricas y sociales; hay que buscar también y ante todo el estado de espíritu y el estado de alma. No cabría, pues, en nuestra opinión, hacerse clásico sin más que cuidar el estilo o aplicar ciertas recetas, por rigurosas que sean, del arte de escribir. ¿Son clásicas en este sentido *Salammbô*, la

[2] Porque no es una curiosa coincidencia la que, en la mayor parte de las literaturas, une casi siempre el culto excesivo de la forma y la negación de la moral o la adoración del cuerpo. El prólogo de *Mademoiselle de Maupin* tuvo en varios países una fortuna extraña y permitió muchas liberaciones.

Catedral de Huysmans, la *Puerta estrecha* de Gide e inclusive, a pesar de lo que ella tiene de tal, la prosa de Paul Valéry?

Por lo demás, el clasicismo del siglo XVII no puede caracterizarse por el predominio de la forma sin incurrir en inexactitud. Se sabe que todas las clasificaciones literarias coinciden en alinear a La Bruyére entre los "autores de transición". La razón de ello está precisamente en que su estilo y su factura dominan demasiado visiblemente el fondo. El verdadero clásico, lejos de dar preeminencia a la forma, se aplica a realizar un difícil equilibrio entre el pensamiento o la emoción (es decir, el contenido de la obra) y la forma. Establece entre la materia y la manera de su obra una "adecuación" tan perfecta como le es posible. Se las arregla (en *Berenice*, en el *Misterio de Jesús*, en la *Oración por Enriqueta María de Francia*, en los *Dos pichones)* de modo que la palabra no exceda ni fuerce el pensamiento o el sentimiento. Sustantivos raros, epítetos, imágenes, adverbios pintorescos y sintaxis atormentada se guardan muy mucho de desviar la atención del contenido ideológico o emotivo. Son "clásicas", en este sentido, *Salammbô* o la *Catedral* de Huysmans. La observación de André Gide (nº 122, p. 41) va lejos: "El autor romántico está siempre en sus palabras; al autor clásico hay que buscarlo siempre más allá de ellas".

La atención que concede a la forma, para pulirla y con frecuencia, como deseaba hacerlo Renan, para "extinguirla", es en el clásico la traducción del deseo de durar que experimenta. El ejemplo de los antiguos, honrados todavía al cabo de veinte siglos por la admiración universal, le incita a orientarse hacia lo eterno y a buscar en la perfección de la obra de arte el elemento constante de la belle-

za, el que sobrevivirá más seguramente al naufragio de los siglos. Esta forma no es menos perfecta por el hecho de que los artistas clásicos no la separen del contenido de la obra ni la celebren como el objeto único de su adoración. Bossuet y Racine, que no pudieron leer a Winckelmann ni a Hegel, en modo alguno iban repitiendo que "hasta los dioses mueren" y que sólo su estatua "sobrevive en la ciudad". Del mismo modo, ni las rimas soberbias, ni los versos cincelados en ónices y camafeos, ni los términos raros ni la escritura artística señalan a las obras clásicas: lo bello era, para estos escritores sencillos y sinceros, "el esplendor de la verdad", la traducción exacta y sin embargo evocadora de ideas y emociones que están muy lejos de ser "las de todo el mundo".[3]

La forma no es para el clásico, pues, un despliegue de virtuosismo o el refuerzo ingenioso y salpimentado de lo que sentía o pensaba, sino que es más bien *freno, estilización y eliminación mediante la selección y la composición.*

Un freno, pues el clásico encuentra en ella ese elemento de dificultad, de resistencia que los materiales ofrecen al pico o al escoplo del artista, que Lamartine, Balzac, Zola y el propio Victor Hugo no encontraron o buscaron sino en muy raras ocasiones. Las fórmulas de André Gide pueden citarse otra vez: "La obra es tanto más bella cuanto más rebelde era al comienzo la cosa sometida. Si la materia es sumisa de antemano, la obra resulta fría y carece de interés" (nº 122, p. 217). Un Pascal, un La Rochefoucauld, hasta un Saint-Evremond encuen-

[3] "Quien siente verídicamente y moriría antes que callar la verdad es el clásico nato", escribe en nuestros días un admirador de las virtudes clásicas de la justeza y la verdad, Eugène Marsan (*Instances*, nº 181, p. 313).

tran en el trabajo del estilo esa disciplina estricta y saludable de la que su individualismo siente la necesidad.

El clásico era sin duda un hombre, y en géneros que juzgaba inferiores y sólo propios para la diversión podía complacerse en un realismo tal como el de Sorel o el de Furetière, en las chocarrerías de la parodia burlesca o de la poesía libertina, en las alusiones picantes de la gaceta de Loret o de los cancionistas de su época. De ningún modo se sentía necesariamente incómodo ante el despliegue del yo, que no está ausente en las memorias de entonces; estimaba a Bussy-Rabutin como si fuese un gran autor. Pero en la literatura que su instinto y sus más prudentes consejeros ponían por encima (tragedia, comedia, sátira, fábula, elocuencia, etc.), deseaba encontrar una estilización de la vida, una sublimación, por decirlo así, de la materia misma de la obra artística. Desconfiaba de lo que le parecía forzado, exagerado, enredado y hasta de lo "engañoso" del Tasso. Desconfiaba inclusive un poco de la imaginación que puede degenerar en caprichosa fantasía y de la invención que se extravía a veces. Partir de un texto ya existente y de un tema ya aclarado, embellecer, profundizar y transfigurar le parecía más seguro. Frenar así su inspiración y depurar lo que las pasiones que describía podían tener de demasiado audaz era para él, por consiguiente, una coacción fecunda como el homenaje de su deferencia hacia el público al que deseaba agradar.

En este arte clásico, que es, pues, más que cualquier otro, depurada estilización de la vida, y en ocasiones concentración e intensificación de la vida misma, corresponde un papel importante a la razón que elabora y organiza la materia de la obra artística. No podía tratarse de continuar hoy la antigua

y desdichada tentativa de Krantz (nº 163) ni de derivar del cartesianismo, sea como sea, todo un cuerpo de doctrina estética. Daniel Mornet ha sostenido no sin razón que la retórica, la enseñanza de los jesuitas y el espíritu mundano ejercieron sobre el arte y la "claridad" clásicos una influencia muy distinta de la cartesiana (nº 195). Pero con más matices y sutilezas no sería imposible trasladar las reglas del método cartesiano a términos artísticos. Jacques Riviere lo intentó en 1913 en aquel original estudio sobre la novela de aventuras en que invocaba a la obra de imaginación para que, asimilándose lo mejor del clasicismo francés, resumiese en sí los más puros elementos de la perfección clásica, transpuestos al plano de la imaginación.[4]

Es verdad que el deseo de gustar, de agradar, a veces de encantar y de brillar (La Rochefoucauld, Mme. de Sévigné, La Fontaine) no era simplemente el grave método racionalista de Descartes y su austera desconfianza hacia las pasiones y la voluntad que inducen a error al entendimiento. Pero la razón que llamamos "clásica" mejor que cartesiana desempeña su papel. Se aplica a sacar de la confusa realidad la materia de la obra de arte y por tanto a podar y seleccionar. Examina el legado de sus predecesores con severo discernimiento; elimina lo confuso, lo accesorio, lo caduco que estorbaban todavía en las obras de Ronsard, de Montaigne, de

[4] Jacques Rivière (nº 242, pp. 918-919). El primer principio de Descartes ("No tomar nunca por cierta ninguna cosa que yo no conozca evidentemente como tal") lo traduce Rivière: "No permitir que una idea se fije antes de que se expanda por completo". Hacer enumeraciones completas es para él, en arte, "no juzgar nada demasiado sin importancia para ser realizado". En fin, la regla del análisis y la síntesis da el doble consejo de "adelgazar lo que se presenta en estado bruto y forzarlo al detalle" y "no crear conjunto alguno del que no se hayan tenido primero en mano los elementos".

Urfé y de Hardy; procede con gusto, es decir, comprendiendo que, como ha dicho un moderno, "el gusto está hecho de mil disgustos" (Paul Valéry, nº 290, p. 20). En la forma, el clasicismo propugnará igualmente en todo por un gusto difícil, es decir, por elegir la expresión más concisa, más sobria, más natural, precisamente por ser la más diligentemente buscada.

El artista emprende después la organización de los materiales que resultan de este trabajo preliminar de eliminación y selección. ¿Debe llamarse a esto el arte de la *composición?* En Francia honramos esta palabra, y lo que designa, con un respeto casi religioso, que raramente es compartido fuera de ella. Goethe dijo alguna vez la indignada cólera que suscitaba en él esta expresión.[5] La palabra y la idea de composición no parecen permisibles más que en prosa. Sin embargo, un gran poeta ve en ella "la más poética de las ideas", y opone con justicia la composición, no al desorden o a la desproporción, sino a la descomposición que invade a las obras en que fondo y forma están mal soldados, en que lo sensible y lo significativo se hallan acoplados en un maridaje forzado o discordante (Paul Valéry, nº 292, pp. 70-71).

Sería lamentable dejar subsistente la menor ana-

[5] Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, 20 de junio de 1831. "Con gran impropiedad en los términos, los franceses emplean la palabra *composición* hablando de las obras de la naturaleza... Es una palabra de bajeza extrema... ¿Cómo decir que Mozart compuso *Don Juan?* ¡Composición! Como si se tratase de un pastel o de un bizcocho que se fabrica con huevo, harina y azúcar. Una creación intelectual, tanto en el detalle como en el conjunto, se halla penetrada por un espíritu único, concebida de una sola vez, animada por un espíritu vital único" (trad. franc. Delecot, Charpentier, 1863, II, 302). Eckermann, demasiado dócil, habría debido preguntar si el *Fausto* y el *Segundo Fausto* eran de esas obras concebidas de golpe.

logía entre la composición escolar que se enseñaba a los alumnos de retórica (y de la que conservan huellas algunas obras abrumadoras de Boileau) y esta virtud arquitectónica que queremos designar con ese término y que resplandece en la *Andrómaca* o el *Adonis* de La Fontaine, como en Poussin, Le Nôtre o Bossuet. La palabra *orden* es tal vez más exacta. El genio francés (que ya había creado tantas obras magníficamente ordenadas en arquitectura, en pintura y en literatura por obra de Villon y de Ronsard) comprendió claramente por primera vez en el siglo XVII la soberana belleza del orden. "La belleza del orden es más amable que todas las bellezas sensibles", escribiría Malebranche.[6] Pues en modo alguno se trata de una división analítica y lógica en partes, como la que los pedagogos pueden deducir de las *Oraciones* de Bossuet. Muy pocos entre los grandes clásicos se preocuparon de ese orden impuesto de trasmano, artificial y deliberado, que es como un postizo de la obra y no parece pertenecerle sino a medias. Pocos libros hay tan mal compuestos, en este sentido, como las *Máximas*, los *Caracteres* o las *Fábulas*. La Fontaine habría podido poner juntos sin gran esfuerzo los poemas que sacan a escena al león, al zorro, al oso, a la golondrina, a los grandes, a los humildes, a los vegetales, etc. Sabía demasiado bien que sus *Fábulas* no habrían ganado con ello ni en fuerza ni en belleza. No nos convencerían mucho más las *Máximas* si, en un encadenamiento riguroso, tratasen de las diversas

[6] Citado por Arturo Farinelli, *Il romanticismo nel mondo latino* (Turín, Bocca, 1927), II, 228. El capítulo de donde tomamos esta cita, titulado "Técnica romántica", condensa con gran talento en lo que concierne al romanticismo este estudio de la técnica y el ideal artístico que parejamente habría que emprender con respecto al clasicismo.

pasiones cuidadosamente compartimentadas (amistad, clemencia, gratitud, piedad, etc.).

Un orden semejante de combinación concienzuda merecería el sarcasmo de Claudel, que en el umbral de la obra que deliberadamente ha hecho más confusa, arremete contra las supersticiones profesorales: "El orden es el placer de la razón, pero el desorden es la delicia de la imaginación" *(Le Soulier de satin)*. La razón cartesiana, metódica y clasificadora, no es la que rige a los clásicos. Su orden está menos toscamente marcado, pero posee otra suerte de vivacidad. Un trozo logrado de los *Pensamientos* (el "Misterio de Jesús"), un fábula de La Fontaine tomada aisladamente, un paisaje de Claude Lorrain, una gran escena de Molière como las que inician el *Misántropo o Tartufo* arrebatan nuestra inteligencia y nuestra imaginación. Su orden no es nada abstracto, apenas si es menos tembloroso y sensual (en su discreta pureza) que aquel que soñaba Baudelaire y del que hizo uno de los elementos de la belleza de sus poemas, y el primero de los que enumera la célebre *Invitación al viaje*.

Pero el maestro soberano de este dominio es Racine. Cada uno de los grandes parlamentos de *Andrómaca* y de *Fedra* es un discurso lleno de vida, que brota sin ningún artificio de boca del personaje inspirado. Nada de mecánico o de artificial en las oscilaciones alternativas de pasión y odio, remordimiento y abandono, lucidez y locura. Las más evocadoras imágenes, los versos más melodiosos se funden en una masa ardiente y nada deben a los fáciles efectos del contraste o la sorpresa. Sólo Mallarmé y Valéry han sabido encontrar, dos siglos después, algo de esta ordenación que acaricia el oído y suaviza la audacia de las palabras o de las furiosas ame-

nazas encubiertas por las palabras y los silencios.[7] En cada una de las grandes tragedias se repiten ciertos vocablos, ciertas imágenes, pero no con la insistencia que suele apoyarse demasiado en leitmotifs musicales, sino sutilmente y casi a nuestro pesar, para encadenar en una unidad poética, con más seguridad que la división en actos y escenas, las peripecias de la acción psicológica, o para abrirse súbitamente a alguna salida, del puerto, de la partida, de la muerte o del "más allá" de la prisión donde se debaten los cautivos de su cuerpo y de su destino.[8]

[7] Paul Valéry es desde luego quien más finamente sintió el encanto raciniano. "En Racine, el perpetuo ornamento parece extraído del discurso, y tal es el medio y el secreto de su prodigiosa continuidad, mientras que en los modernos el ornamento rompe el discurso" *(Littérature,* [Le Divan, 1926], p. 117). Nos conformamos aquí con volver a decir que esta sutil ordenación del recitado y de la tragedia de Racine disimula con frecuencia el terrible desorden de las almas, el irremediable desequilibrio de este teatro en el que los héroes buscan, desean, aspiran a la serenidad o a la satisfacción, pero saben desde que se levanta el telón que nunca la encontrarán. André Suarès y sobre todo Charles Péguy (tan mediocremente ordenados ambos en sus escritos) lo han reprochado a Racine (véanse núms. 264, 265 y 215). Creemos que un crítico norteamericano, Waldo Frank, ha visto con más exactitud al señalar que, por virtud de este profundo desacuerdo entre el orden de sus discursos y la desesperada y alocada búsqueda de sus almas, los personajes racinianos son prototipos de los hombres modernos, y Racine "el verdadero padre del teatro moderno" (nº 113, pp. 13-14).

[8] Habría que intentar un estudio de las palabras clave en las tragedias racinianas y de la composición poética y musical de esas obras en que tan a menudo se repiten los mismos temas o las mismas visiones obstinadas: en *Andrómaca,* amor, odio, Troya; en *Berenice,* Roma y su grandiosa pompa (antorchas, púrpura, laureles) y los sollozos de la amante desdichada; en *Bajazet,* sultán, sultana, genízaros, serrallo; *Mitrídates* se organiza alrededor de las palabras diadema, ara, himen, y de la visión de las naves prestas a izar la vela. La misma sugestión de himen y sacrificio, con igual sospecha de resignación inhumana de la víctima del matrimonio o de la muerte, se encuentra en *Ifigenia.* La trágica angustia de *Fedra* está como aireada por la doble visión del mar y el bosque, y paralelamente acrecida por las imágenes de la muerte y la fatalidad envueltas por la magia mitológica. *Atalía,* en fin, se halla gobernada por las palabras e imágenes del templo, el arco y el ara.

La *simplicidad* es, como la selección y el orden, otro de los términos generales de elogio que reservamos distraídamente para toda obra que nos parece admirable. Pero es que nuestra literatura clásica, después de los griegos y por otra parte menos que ellos, poseyó con toda seguridad este don. Chateaubriand, Flaubert y Michelet, cualquiera que haya sido su talento o su genio de prosistas, tuvieron que utilizar infinitamente más medios que Bossuet o que Racine. Stendhal, Gide y Valéry conservan en su simplicidad algo de forzado o de aplicado. Son simples para reaccionar contra todo lo que a su alrededor no puede serlo y saben demasiado bien que ofrecen la suprema voluptuosidad de un vaso de agua pura a los labios mareados y hastiados por la demasía de licores. La exuberancia, lo deshilvanado y la sorpresa, lo picante y lo pintoresco están casi siempre proscritos del arte clásico. Este arte pierde con ello en variedad;[9] no pudo, hasta La Bruyère y Saint-Simon, rivalizar con la pintura o el grabado, peligrosa vía en la que no es seguro que Teófilo Gautier y los Goncourt no se hayan extraviado. Huye de la energía tensa, del movimiento abrupto y recortado que dan tanto vigor nervioso a Tácito, a Michelet y a algunos modernos.

Pero nos hastían estos prosistas violentos o pintorescos, estos estilistas que siempre persiguen la sensación. Hemos gustado ya tanto de estos excesos y manierismos, desde Bernardino de Saint-Pierre a Giraudoux y a Paul Morand, que nos sentimos es-

[9] Fontenelle (*Reflexions sur la poétique*, 1742, pensamiento XXVIII), uno de los primeros que conocimos, se preguntó si la simplicidad es una virtud: "La simplicidad nunca gusta por sí misma, no hace otra cosa que ahorrar trabajo al espíritu... Una cosa en modo alguno gusta precisamente por ser simple..., sino por ser diversa sin dejar de ser simple; cuanto más diversificada se encuentra sin dejar de ser simple, tanto más gusta."

tragados. El color local, primero chillón y áspero, se suaviza en "matiz grisáceo", se disuelve en medios tonos, se traduce en música, en perfume o inclusive, en el tocador de Des Esseintes, en brebaje coloreado y auditivo. Una originalidad deliberada, demasiado fácil y ciertamente superficial se halla así en el origen de muchas obras modernas. Con frecuencia le hemos sacrificado la moderación y, por decirlo así, la banalidad. Además, "la expresión de un sentimiento auténtico es siempre banal. Cuanto más verdadero se es, tanto más banal se es también. Y hay que tratar de no serlo" (Paul Valéry, nº 290, p. 71). Es esta banalidad buscada de propósito la que separa más claramente el ideal de arte clásico, por una parte, y la técnica de los modernos, los románticos y ya de Montesquieu y Voltaire, por otra. El clásico se somete con facilidad a su público; se borra ante el personaje que hace vivir o del tema que trata; se propone en efecto llegar a ser banal. Así su obra pasa inadvertida al principio: en modo alguno se propone diferenciarse marcadamente de la producción contemporánea. La novedad de *Fedra*, del *Misántropo*, de *Polieucto*, de los *Sermones* de Bossuet y hasta de los *Pensamientos* en modo alguno sorprendió al principio a los contemporáneos. Pero precisamente porque no está hecha para sorprender o seducir a su época, la obra clásica tiene probabilidades de mantenerse más tiempo viva y joven. Resiste al lector apresurado y no musita su secreto sino a quien la interroga con piedad. "La mejor obra es aquella que guarda más tiempo su secreto. Durante mucho tiempo ni siquiera se sospecha que tiene secreto alguno" (Paul Valéry, nº 289, p. 87).[10]

[10] Paul Valéry se enfrenta aquí una vez más con André Gide, que ha dicho y repetido: "El gran artista sólo tiene una preocupa-

También se elogia al clasicismo por ser, tanto en el pensamiento como en la forma, un arte de *claridad*. Así se le ha propuesto como modelo a los aprendices de escritor a quienes sus maestros proveían diligentemente en la escuela del preciado viático de Boileau:

Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement.

Estos mismos jóvenes, por otra parte, no tenían nada más urgente que hacer, cuando abandonaban el barrio latino, que unirse a los equipos romántico, simbolista, surrealista y oscurista, y renegar ruidosamente de la bella claridad clásica hasta que alcanzaban la edad necesaria para ser notarios o periodistas de provincia.

Hay claridad y claridad. Voltaire y Fontenelle, Mérimée y Stendhal, Flaubert y Anatole France no son menos claros que nuestros clásicos. Entre nuestros predecesores y nuestros contemporáneos no faltan autores, (André Maurois, Georges Duhamel, Jules Romains y antes que ellos Banville o Gautier) a quienes con gusto releeríamos si fuesen menos desesperadamente claros: un poco más de sombra y de misterio e interioridades mejor veladas no les harían inferiores. El simbolismo, que desde luego confundía la profundidad con la adivinanza alegórica, al menos nos ha hecho severos para todas las obras que no saben encerrar en sí varios sentidos polivalentes o en las cuales no descendemos, según nuestro humor o nuestra penetración, en una sucesión de planos o capas superpuestas. El que es espontánea y demasiado fácilmente claro nos divierte un instante porque lo leemos sin esfuerzo. ¿Qué hacer

ción: llegar a ser lo más humano posible, mejor aún, llegar a ser *banal*" (nº 122, p. 38).

de la concha de la ostra, después de tragarse la carne o de extraer la perla demasiado rápidamente, sino arrojarla lejos?

Pero la claridad clásica no excluye la profundidad, y en el siglo XVII fué una cualidad adquirida laboriosa y dificilmente, no una gracia innata que se concedía a todo el que escribiese bajo el cielo de la Isla de Francia, contemplase sus arroyos transparentes y bebiese el claro sol de los vinos de la Champaña. Ni Pascal, ni Racine, ni el creador de *Don Juan*, ni Descartes excluyeron de su obra la profundidad para poner claridad en ella. Platón y Virgilio también son claros, y Bergson y Valéry. El cielo azul es profundo como lo es la noche estrellada, y es claro. Hölderlin y Rilke, Schelling, Swedenborg y James Joyce, son quizás profundos sin ser claros. Hay sin duda escritores así en Francia, pero preferimos no enorgullecernos de ellos. Esta antinomia entre claridad y profundidad es una de las más falsas que haya inventado la crítica indolente; gracias sean dadas al hombre (que a menudo es más profundo que claro o por lo menos ordenado) que la denunció vigorosamente, a Charles Péguy (nº 216, p. 17): "¿Se ha visto alguna vez que lo claro excluya lo profundo o que lo profundo excluya lo claro? Se excluyen en los libros, en la didáctica, en los manuales. No se excluyen en la naturaleza ni en esta otra naturaleza que es la gracia... ¡Como si los más luminosos versos de Racine no fuesen también los más misteriosos!"

Por otra parte, el siglo XVII está muy lejos de haber sido todo él un apasionado de la claridad, y tardó mucho antes de condenar el desorden y de ver en el orden una virtud.[11] Daniel Mornet nos

[11] Así es como Vigneul-Marville (a su vez el más desordenado de los polígrafos) cita, a fines del siglo, la manera de Montaigne,

ha hecho el servicio de volver a situar esta claridad clásica en la historia de la retórica francesa. Ha demostrado que fueron necesarias laboriosas tentativas, los esfuerzos de los mundanos, la guerra de los educadores (y sobre todo de los jesuítas) contra sus alumnos, para que el siglo XVII triunfase al fin del estilo confuso, de la sintaxis embarazosa, de la frase periódica de los reinados de Enrique IV y Luis XIII, del "oscurismo" y de las contorsiones de los preciosos y, por último de "la caprichosa inverosimilitud" que se tenían entonces como regla de la novela. La primera novela clara (el estilo casi no lo es todavía), la *Princesa de Clèves*, data de 1678; y sólo en 1688, cien años antes de Rivarol, es cuando el P. Lamy exclama al cabo: "El genio de nuestra lengua es la claridad". (Véase D. Mornet, nº 195, p. 316.)

Fue desde luego una perspicaz y fecunda intuición del clasicismo comprender el gran papel que podía corresponder al genio francés en la obra de filtrar y aclarar la herencia de la Antigüedad, los préstamos tomados de Italia y España y el legado de su propio pasado, asentando así sobre una base amplia y segura, un edificio intelectual que resistiría al tiempo. Italia arrojaba entonces los últimos destellos, bien pálidos, de su esplendor ya en decadencia: el Tasso y el caballero Marino, que murieron en 1595 y 1625, a duras penas se mantenían de moda. El Guercino desaparece en 1666 y el demasiado fecundo Bernini en 1680. Velázquez baja al

fantasista y caballeresco, como la que gusta particularmente a los franceses: "Se arroja sobre toda clase de temas, como a la rebatiña, y se dice al azar cuanto viene a la mente" (*Mélanges d'histoire et de littérature*, Rotterdam, 1700, I, 132). Niceron, en sus *Mémoires pour servir a l'histoire des hommes illustres de la République des lettres* (Briasson, 1731, XVI, 209) reprocha a Montaigne la falta de orden.

sepulcro en 1660, cinco años antes que Poussin. Calderón muere en 1681 y Murillo en 1682, no dejando tras ellos en su patria más que decadencia y mediocridad. El arte flamenco y holandés pierde sucesivamente sus grandes maestros (Rembrandt en 1669, Ver Meer en 1675, Jordaens en 1678, Téniers doce años más tarde). Purcell muere en 1695, cuando Couperin tiene veintisiete años y Rameau doce. En el mismo instante, Francia, que fue la última de todas en alcanzar las cualidades de composición arquitectónica, orden luminoso, claridad sólida y profunda y mesura, ocuparía el lugar que en Europa quedó vacío y (como Watteau sucede a Claude Lorrain, Montesquieu a Bossuet, Marivaux a Racine, el abate Prévost a Madame de La Fayette y Voltaire a Pascal) lo conservará mucho tiempo.

Esta claridad de los clásicos franceses es muy distinta de la simple claridad del gramático que recomendaron Vaugelas y Boileau, de la precisión del geómetra y del lógico. Es la traducción, tanto en el pensamiento como en la forma, de un ideal que excede infinitamente los sencillos consejos del arte de escribir: un ideal de *sobriedad*, de reservada contención o, como se dice en inglés con una palabra de que por desgracia carecemos, de *restraint*. Si, volviendo a tomar la asimilación gidiana entre las cualidades clásicas y las cualidades morales (nº 122, p. 217), queremos buscar tras la estética las preocupaciones caras al pueblo de Francia, puede que veamos, transfiguradas en belleza, las cualidades (no faltará quien las considere como defectos vergonzosos) del pueblo francés: economía, temperancia, temor del exceso y del peligro.[12]

[12] "No es bastante tener grandes cualidades; hay que poseer la economía de ellas", dice una máxima de La Rochefoucauld, aquel

Pero los artistas más pródigos y menos burgueses, Chateaubriand, Baudelaire y Gauguin, supieron poner en su arte la economía que faltó en su existencia. Esta sobriedad que consiste en producir los efectos más potentes con los medios más simples es, a partir de Pascal y de La Rochefoucauld, el mérito más incomparable de la mejor prosa francesa. Alemania, Italia y España prodigarán todavía durante mucho tiempo los excesos, la inútil tensión, los vanos ornamentos y las "palabras" sonoras. Inglaterra, país del "understatement", padecerá en sus prosistas de un exceso de arte y de una armoniosa lujuria demasiado aparente (Jeremy Taylor, Sir Thomas Browne, Newman, Pater, George Moore). El siglo XVII enseñó definitivamente al escritor francés a disimular su arte, a huir de los efectos sorprendentes, de las superfluidades, de las imágenes fastuosas. En prosa como en verso, elimina, ordena, condensa y disimula detrás de las palabras una potencia domeñada pero cuyas sugestiones y resonancias hacen vibrar más largamente la imaginación del lector.

Esta es sin duda la más rara y emocionante cualidad del arte clásico. Con una sorprendente sobriedad de medios, el clasicismo realizó el prodigio de pulsar en nosotros aquellas fuerzas ocultas de la emoción que otros siglos y en otros países no pudieron quebrantar sino a fuerza de insistencia y de acumulación de sonidos e imágenes. El siglo XVII apenas sí habló de misterio y de temblor, como lo hacemos nosotros a toda hora. Edgar Allan Poe, Carlyle, Hoffmann, Zola, Hugo, el mismo Balzac parecen indiscretos y torpes junto a él. Pero no ignoró que la fuerza de todo arte supremo está en

gran señor que malbarató sus mejores dones por faltarle esta virtud burguesa.

ocultar y desencadenar el misterio que disimula una serenidad aparente. El demonismo, como lo llamaba Goethe, no está ausente de Racine, o de Pascal, o de los cuadros de mitología sensual de Poussin.[13] Pero las gentes discretas prefieren sugerir lo más diciendo lo menos. Disimular demasiado hubiese sido caer en la perífrasis afectada y en la vanidad cerebral del poeta "metafísico". Mostrar demasiado hubiese sido de peor gusto todavía. Decirlo todo es ser a la vez obsceno y aburrido, como Joyce, Céline o Luis Aragón (tal vez el propio Proust en su tumba) deben advertirlo ya. La Fontaine formuló el ideal de sus contemporáneos más clarividentes en estos lindos versos de *Lapins:*

Je tiens qu'il faut laisser
Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser.

Y el P. Bouhours, talento presuntuoso y en ocasiones de buena ley, condenaba al caballero Marino por su alocada prodigalidad, "que no deja nada qué pensar ni qué decir sobre las materias que trata" *(Entretiens d'Ariste et d'Eugène,* 1671). Quería que el escritor se pareciese más bien a la Sofronia del Tasso, que "no ocultaba sus bellezas, pero en modo alguno las exhibía" *(Entretiens sur le bel esprit).*

Non copri sue bellezze, e non l'espose.

Reconocer y alabar esta sobriedad austera de

[13] El demonismo de la música faltó sin duda en el siglo XVII y quizás en toda la música francesa, más clásica aún (inclusive cuando pasa por simbolista, en Debussy) que cualquier otro arte en Francia. Pero la humanidad ha tardado mucho en descubrir el demonismo de la música. Monteverde, que funda la armonía moderna a principios del siglo clásico, y Purcell se hallan tan desprovistos de ella como el adorable Couperin. J. S. Bach, Haendel y Scarlatti nacieron el mismo año, 1685, y componen, pues, en el siglo XVIII.

ningún modo es, como desean los inmoderados neoclásicos de hoy, renegar de la poesía del siglo XIX, que nos ha acostumbrado a prestigiosas evocaciones de su gusto. La "magia evocadora" de Baudelaire, las violentas y metálicas imágenes de Rimbaud, las grandes comparaciones épicas de Hugo sobrepasan en fuerza y en prisa impetuosa de posesión de las cosas y de nuestros cerebros a los versos flúidos y discretos de La Fontaine y de Racine. Pero otras literaturas poseyeron en el mismo grado estos dones en el siglo XIX: Hugo y Rimbaud igualan a Shelley, a Keats, a Carducci o a Goethe. ¿Les sobrepasan o, ya que toda comparación de méritos está fuera de lugar en estas materias, son distintos de ellos?

Por el contrario, nuestros poetas del siglo XVII (Racine en la cumbre, pero también La Fontaine, Racan, Maynard y varios preciosistas o elegíacos) sacaron de la lengua francesa, de la dulce suavidad de sus acentos apenas marcados, de la líquida pureza de sus vocales, una gracia en fusión y una melodía flúida y fresca que pocas otras poesías tienen. Cuando el siglo último se hastió de los órganos resonantes del lirismo romántico, de los estallidos tormentosos de esos crepúsculos de dioses byroniano, huguiano, parnasiano y wagneriano, se volvieron, sin saberlo al principio, hacia esta discreta originalidad de la poesía del siglo XVII. Baudelaire habría podido escribir aquel verso raciniano:

Ariane aux rochers contant ses injustices.

Racine habría podido rubricar:

La Circé tyrannique aux dangereux parfums

o:

Tout servait, tout paraît sa fragile beauté

¿Nos sorprendería mucho encontrar entre las obras de un poeta del siglo XVII aquel "presente de una noche de Idumea" que en alguna parte ofrece Mallarmé? En fin, el poeta que más sutilmente enlazó en sus *Charmes* el intelecto y la voluptuosidad ha dejado algunos modelos de esos versos a la vez transparentes y profundos:

> L'eau tranquille est plus transparente
> Que toute tempete parente
> D'une confuse profondeur.[14]

¿Es ir demasiado lejos el decir que está más cercano al siglo XVII poético que al simbolismo del que se embriagó su juventud?

Tras el ideal artístico del clasicismo y en el fondo de las realizaciones estéticas del siglo XVII hay también otro rasgo, más difuso, más misterioso que la claridad y la sobria economía de medios: *el gusto por lo terminado, el incansable esfuerzo hacia la perfección.*

Los críticos de nuestros días no dejan de acumular volúmenes y artículos para quejarse de la multiplicación de libros. Es penoso en verdad tener que seleccionar en esta aplastante superproducción, y a veces bendecimos a esa diosa olvidadiza que se llama posteridad, que ha hecho por nosotros la selección en cuanto a los siglos XVII y XVIII, y que nos dispensa de leer a Nicole y a Quinault, a La Harpe y a Bernardino de Saint-Pierre. La superproducción no empieza ¡ay! con la democratización del mundo y con el gran malhechor o chivo expiatorio de nuestros profetas del pasado que fué Juan Jacobo

[14] Estos versos de Paul Valéry están tomados de la *Pythie (Charmes)*. El primero verso citado antes es de *Fedra* (v. 89), naturalmente; el segundo pertenece al *Viaje* de Baudelaire y el tercero a *Mujeres condenadas*.

Rousseau. Fuera de algunos españoles, pocos dramaturgos (ni Shakespeare, ni Corneille, ni Hugo) escribieron el respetable número de cien dramas a que se elevaba la producción de Esquilo o la de Sófocles. Pocos filósofos sostienen (en cuanto a su trabajo y al número de sus opúsculos) la comparación con Platón y Aristóteles. Es muy probable que, salvando las proporciones, el siglo XVII casi no publicase menos que hoy. Las obras completas de Corneille, de La Fontaine, de Bossuet, de Molière constituyen un monumento imponente. Todavía nos sorprende, y con razón, la fecundidad de los autores de poesías libertinas o satíricas, de los autores de ballets como Benserade, de los fabricantes de mazarinadas, de los autores de historietas y memorias.

Pero las pensiones y los favores de los grandes, por humillantes que resultaran en el siglo XVII, al menos ahorraban al escritor esta caza incesante de los derechos de autor, esta dura necesidad de acumular novelas y relatos, artículos y conferencias para poder vivir, y por consiguiente este monótono repetirse a sí mismo al que no pudieron escapar ni un Balzac ni un Sainte-Beuve, ni un Anatole France ni un Pierre Loti. Nuestro siglo está consumido por este mal. El hombre de letras ha conquistado su libertad, pero esta libertad le pariguala al negociante y al periodista. Si no produce sin cesar, se empobrece materialmente o teme hacerse olvidar de un público distraído y de una crítica apresurada y superficial. Un Poussin podía saborear con más facilidad que un pintor moderno la urgencia de sus clientes que trataban de abrumarlos con sus pedidos. Buena porción del arte del siglo XIX se debe a creadores (Baudelaire, Flaubert, Proust, Manet, Dégas, Cézanne), burgueses o hijos de burgueses, que

bien podían negarse a desempeñar un oficio o a producir cuantitativamente, y vivir del capital acumulado por padres ahorrativos. Sólo el porvenir podrá decir lo que el siglo xx habrá perdido, en éste como en tantos otros dominios, con las sucesivas inflaciones que matan el capitalismo y la seguridad y no permiten ya a brotes de dilatada ascendencia campesina o burguesa trocar las economías de sus antepasados por rebeldía artística y por belleza.

Modernos como somos, ninguna virtud de los clásicos nos parece tal vez más preciosa e imposible de reconquistar que ésta: la búsqueda de la perfección, la prosecución no ya de la sorpresa o de la extrañeza, sino de aquel valor profundo y lentamente madurado que hace que se relea la obra del clásico después de haberla leído una vez.[15] Virtudes escolares, piensan algunos; méritos del alumno aplicado y paciente que recomienza su trabajo veinte veces. No, pues el don natural es siempre necesario. "Nada tiene que ver el tiempo con la cosa", grita Alcestes, irritado por la calculada mezquindad de Oronte. Es verdad que ningún sortilegio podrá hacer que el tiempo empleado por Chapelain en componer —y por el lector en hojear— la *Doncella* sea de ese tiempo perdido que se recobra a nuestro pesar. La sucesión de las estaciones no podrá madurar o hacer suculentos los frutos de un árbol corrompido y privado de savia. Pero aquellos

[15] El moderno que trabaja más esta nostalgia del tiempo pasado en que la obra de arte maduraba con voluptuosa lentitud es el poeta que después de veinte años de silencio debía conocer también (en prosa, sino en verso) las angustias de la superproducción forzada, Paul Valéry. Escribe especialmente en *Pièces sur l'art* (nº 291, p. 264): "*Sorprender* dura poco; *chocar* no es un fin de largo alcance... Una obra que la gente recuerda es más poderosa que otra que se limite a provocarlas. Esto es cierto en todo; en cuanto a mí, clasifico los libros según la mayor o menor necesidad de releerlos que me han inspirado."

clásicos "cuya estrella les había hecho poetas al nacer", como dice más o menos, tan torpemente, Boileau, no dejaron de profundizar su don natural por medio de la cultura y el trabajo. "No he descuidado nada", declaraba con ingenuo orgullo Nicolás Poussin, para explicar la calidad de sus cuadros, trabajados y concertados amorosamente. Y La Fontaine, aquel avisado soñador que sabía perfectamente que su obra se formaba en él bajo el efecto de esa caricia interior que moldea el espíritu del poeta, declaró:

> Il faut du temps; le temps a part
> A tous les chefs-d'oeuvre de l'art.[16]

El arte clásico, ardiente metal fundido en un molde que lo contiene, materia pulida con amor paciente y hecha límpida como el cristal, ofrece así algunos de los raros ejemplos de belleza perfecta y serena que pueden parangonarse con las creaciones helénicas. No sucede así sin una cierta dignidad o una estilización que a veces amenazan congelar la vida. Quienes, después de la Revolución Francesa, quisieron volver a hacer obras clásicas, casi siempre fracasaron. El hombre se sintió después traspasado por el temblor de la inquietud; ya no puede consentir con resignación, callar su nostalgia o sus aspiraciones sin mutilarse a sí mismo: Goethe, cuya prudencia frisó a veces peligrosamente con la monótona complacencia burguesa, lo comprendió en sus mejores momentos cuando aceptó su *Schaudern* para sublimarlo y sobrepasarlo. Hay que decirlo: nos disgusta, al contacto con las obras clásicas, cierta aparente frialdad, sobre todo si no hemos

[16] La Fontaine, epístola (en verso) a Simón de Troyes, febrero de 1686 (edición de los Grands Ecrivains, IX, 366.)

sabido desprendernos, antes de relcerlas, de hábitos espirituales escolares. Hay que haberse cansado de muchas cosas, y en particular de lo excesivo y lo grosero, para gustar plenamente del delicado encanto, del estilo ágil y un tantico delgado de los cuentos de Perrault, o de la narración, tan continua, reservada y serena, de Mme. de La Fayette. ¿Por qué no reconocer, inclusive, que los modernos casi no pueden apreciar este arte clásico sino por contraposición con alguna otra cosa, por contraste y como descanso después del apresuramiento confuso y de la insistencia en pegar duro, tan comunes y tal vez inevitables en nuestro tiempo? [17] El clasicismo es para los franceses una época venerable entre todas, en su historia literaria, a la que vuelven cuantas veces desean encontrar valores fijos, "modelos" indiscutidos, un refugio de serenidad y de solidez contra la filtración universal y la devoradora prisa que les obsesiona.[18]

Aquí yace el secreto de la belleza original del clasicismo y del atractivo que periódicamente ejerce sobre generaciones cansadas de su inquietud y de sus inspiraciones siempre insatisfechas por imposibles de satisfacer. El clasicismo, decíamos, es un arte de limitación; es también un arte que ama lo finito, la expansión, la madurez del hombre hecho,

[17] León Bloy, Bernanos, Céline, León Daudet y Audiberti, por no citar sino a algunos de los más recientes, aprendieron pronto evidentemente a renegar de las lecciones de los clásicos que se les debieron proponer en el colegio y recuerdan felizmente al mundo que no todos los franceses son por fuerza moderados y amigos del discreto sobreentendido. "Nunca sabrá usted lo que es bastante a menos que sepa lo que es más que bastante", dice uno de los *Proverbios del Infierno* de William Blake.

[18] Flaubert no se equivocaba al observar a la bella Luisa Colet, con su habitual lozanía, que la gloria de haber encantado e inspirado a algunos grandes hombres de letras no contentaba: "El viejo torpón que es Boileau vivirá tanto como cualquier otro, porque supo hacer lo que hizo" (carta del 13 de septiembre de 1852).

no la agitada incertidumbre de la adolescencia. La idea de desarrollo, bajo el millar de formas proteicas que ha adoptado (devenir hegeliano, mesianismo a lo J. de Maistre o a lo Ballanche, transformismo, evolucionismo, religión del progreso, historia de los orígenes del cristianismo o de la Francia contemporánea, etc.) domina casi todos los grandes intentos del siglo XIX. Sabios, historiadores, arqueólogos, novelistas, poetas y sociólogos se inclinaron entonces con ternura sobre todo lo que nace y crece. Contemplaron el pasado para obtener de él lecciones y predicciones sobre el porvenir. En arte apuntaron tan alto que sus abrazos no estrecharon a veces más que nubes. ¡Cuántos Icaros, Ixiones y Sísifos entre ellos! Al aspirar hacia un ideal quimérico o enamorarse de una imposible Beatriz, con frecuencia cayeron, aporreados, jadeantes, siempre nobles en su angustia, después de haber medido el insalvable abismo que separa lo real del sueño.

El siglo XVII, más satisfecho del presente y de sí mismo, menos curioso por el pasado y menos inquieto por el porvenir, puso en su literatura y en su arte no la expresión de sus secretos impulsos o de sus aspiraciones hacia el infinito, sino la belleza tranquila y perfecta. Miró más hacia el suelo o hacia la realidad del hombre pegado al suelo; amplió, analizó y estilizó ligeramente esta realidad para despojarla de las brutalidades y de los vehementes y groseros contrastes que parecen indignos del gran arte y de la buena sociedad. Los románticos llevaron más lejos las fronteras de la literatura al esforzarse por traducir lo que las sensaciones tienen de más fugaz y de más irreal los sueños del hombre. Hay momentos de exaltación juvenil y de apasionada tensión en que su arte parece murmurar por nosotros una respuesta más verdadera a las ansiosas

preguntas con que apremiamos a la literatura. Hay otros instantes en que más pudor, más serenidad y no tanto la emoción demasiado aguda como el sabio y depurado recuerdo de la emoción nos afectan más que los gritos o los amargos gemidos. Una simple escapada al infinito, cuatro palabras en una nota de Pascal ("¡cuántos reinos nos ignoran!"), un hemistiquio de Racine, una breve frase de Mme. de La Fayette bastan entonces para evocar un mundo de misterio y de sueño, como aquella ventana abierta al exterior, quizá al infinito, que presta una misteriosa belleza a los apacibles interiores de Ver Meer. Nos decimos entonces que el tumulto en modo alguno es siempre profundidad, que el fervor no es por fuerza el impulso de la hirviente savia juvenil. Reconocemos, con el romántico inglés que encontró a menudo acentos clásicos para cantar la tranquilidad y la aceptación, que

> The Gods approve
> The depth, and not the tumult, of the soul,
> A fervent, not ungovernable, love.[19]

Un gran alemán lo proclamó también: que había sentido y atravesado todas las inquietudes siguiendo penosamente a Rousseau, a Ossian y a Shakespeare a lo alto de tantas cumbres, antes de comprender todo el valor de la serenidad clásica: *Ueber allen Gipfeln ist Ruh*, escribió Goethe.[20]

[19] Wordsworth, *Laodamia* (1814), estrofa XIII.

[20] Es claro que de ninguna manera tratamos de negar a los clásicos toda inquietud y toda aspiración. La verdadera "serenidad" del siglo XVII estaría en aquellos libertinos, satisfechos con sus negaciones y que gozaban en su hedonismo, por lo demás encantador, más bien que en los clásicos: un Saint-Evremond, que saboreaba las más escogidas palabras y "el buen vino de Florencia, al que debo —decía— el poder pasar con bastante reposo mis últimos años"; una Ninon de Lenclos, octogenaria y obstinada pecadora, a propó-

Búsqueda de un *equilibrio* interior y profundo, serenidad del artista pacientemente dedicado a alcanzar, en lo finito, la mayor perfección posible: tales son los dos rasgos a los que nos fuerza a volver con más frecuencia el intento de elucidación del clasicismo. Nos hemos guardado de proponernos sin cesar ante nosotros la vana antítesis clasicismo-romanticismo. Si es verdad, sin embargo, que un concepto o un término no adquiere todo su sentido sino por oposición con su contrario, no sería posible proscribir del todo esta comparación erróneamente falseada por un siglo de querellas literarias partidistas.

El profundo equilibrio que en el clasicismo nos descansa y nos encanta se opone a ciertos rasgos románticos. No se trata de que el romanticismo sea siempre o a menudo desequilibrio y enfermedad, sino de que ha perseguido otra belleza, más extraña, más soñadora, hecha a veces de sorpresa o de contraste, que no era ni quería ser la belleza reflexiva y armoniosa alcanzada por los clásicos. No es ya un equilibrio entre el hombre y las cosas, o el mantenimiento de una sabia proporción entre la exploración del hombre interior, del yo, y los objetos exteriores, sobre los cuales evitaba el clásico el re-

sito de la cual el septuagenario Chateaubriand escribe en su *Vida de Rancé:* "Los tiempos de Luis XIV no hacen inocente a quien será por toda la eternidad culpable, pero todo lo engrandecen", y habla de esta belleza en ruinas, "que ya no era más que un puñado de huesos entrelazados, como los que se ven en las criptas de Roma". El propio Rancé fue un inquieto hasta que encontró la paz y el silencio de la Trapa. Pero la inquietud incesante de la vida de Moliere, por ejemplo, bien poco se traduce en sus comedias. La angustia de Pascal, inclusive, es de otra clase: buscaba, pero sabiéndose predestinado a encontrar, y sin gustar de la misma voluptuosidad secreta de nuestros modernos, en la búsqueda siempre vana, en la siempre defraudada aspiración.

parto de las efusiones de su alma o la dispersión de las ilusiones de su sensibilidad.[21]

En un sentido diferente, aunque también próximo, el clasicismo es igualmente equilibrio, es decir, síntesis armoniosa entre cualidades aparentemente muy opuestas y sin embargo complementarias: lógica, rigor, claridad, firme virilidad por una parte, y por otra el encanto que apela a las "razones del corazón", delicadeza y sutileza, abandono contenido sin violencia por un pudor amable, "y la gracia, todavía más bella que la belleza", según el verso del *Adonis* de La Fontaine, del que mil citas repetidas no han logrado desvanecer el perfume.

En el arte, por último, este equilibrio se traduce en esa exacta conformidad que es cosa propia no sólo del geómetra, sino de un gusto formado y puro que sabe que la exactitud, en literatura, en arquitectura, en música, en costura o en el arte de la conversación, no es más que una forma de lo natural. La reserva de la expresión, en una época en que otros países preferían el barroco, el marinismo y el

[21] Repetimos que esto es cierto sobre todo del clásico francés del siglo XVII, y del romanticismo francés, rival consciente o inconsciente de los clásicos o deseoso de diferenciarse de ellos haciendo algo muy distinto. Un crítico inglés, cuya obra, a veces discutible pero cargada de reflexión, ya hemos citado (Lascelles Abercrombie, nº 1), definió el clasicismo como una síntesis del mundo interior y el mundo exterior ("world within" y "world without"). El romanticismo le parece, por el contrario, como "una tendencia a preferir, en el arte como en la vida, el mundo interior sobre el mundo exterior". Pero se advierte lo que hay de incompleto en semejante definición, ya que el romanticismo, vasto rompimiento de la sensibilidad, significó también la exploración de mundos nuevos y *exteriores* (Edad Media, naturaleza, color local, países nórdicos, cantos populares, alma primitiva, cosmopolitismo trashumante). El clasicismo francés parece haber sondeado al hombre interior mejor que los mundos exteriores, pero sigue siendo cierto que los románticos imprimieron en todo la coloración de su propio paisaje interior, mientras que la actitud clásica conservó, en general, más respeto o frialdad hacia el objeto.

gongorismo, en un país en que Cicerón, Lucano y Séneca eran muy admirados, no es la virtud menos extraña de este arte que se niega a la extrañeza. Antes de Voltaire, Stendhal y Mérimée, los prosistas más finos del siglo XVII ya habían puesto en práctica el precepto estilístico que un moderno espiritual formula así: "Entre dos palabras, hay que escoger la menor" (Paul Valéry, nº 289, p. 53). Esta púdica y casi casta discreción apunta a la lítote, como ha hecho observar otro admirador contemporáneo del clasicismo.[22] Esta modestia moral y estética amenaza con hacer aparecer súbitamente vacíos y forzados tantos períodos magníficamente engalanados, suntuosos en su música, elegantes en su aparato, violentos en su asalto a la sensibilidad o a los nervios del lector como nos legara el siglo XIX, desde Chateaubriand y Lamennais a Barres.

El término serenidad de ningún modo debe, sin embargo, tomarse a menosprecio. La incesante búsqueda de la solidez arquitectónica y la perfección formal, que distingue a las obras clásicas, también es aspiración: aspiración a la belleza, persecución de un ideal de estabilidad y duración. Todo el esfuerzo del escritor clásico está en situarse fuera del tiempo, en sobrevivir, *monumentum aere perennius*, al derrumbamiento de todo, como sobrevivieron al hundimiento del mundo antiguo las pocas obras que admiraban Boileau y Racine o los fragmentos escultóricos que en Roma contemplaba amorosamente Nicolás Poussin. ¡Ambiciosa aspiración y lección de modestia al propio tiempo!

22 En sus *Monederos falsos* (Obras completas, XII, 42 y 59), André Gide, bajo el sencillo título de "Arte clásico", cita por dos veces estos versos de *Tartufo* y de *Bajazet:*

Vous vous aimez tous deux plus que vous ne pensez,

y:

Je me plains de mon sort moins que vous ne pensez.

Pero por ello mismo el clásico no duda de que la obra de arte madura y perfecta debe disimular los tanteos o los apuntes del artista, sus angustias, su fatiga y sus vacilaciones, para presentar sólo el reposo tranquilo conquistado al fin y la serena paz del triunfo sobre la materia, sobre el tiempo, sobre sí mismo. El clasicismo francés, en este sentido, no careció, pues, de ideal ni de aspiración, exactamente como el arte helénico: pero colocó este ideal allí donde sabía que podría alcanzarlo. Y lo alcanzó más de una vez. A otros les atormentaría el mismo deseo de crear un absoluto de perfección: un Leopardi, un Goethe, un Landor, un Keats, contemplando la serena eternidad de la urna griega. A su éxito, a menudo magnífico, en modo alguno le ayudó, sin embargo, esta feliz convergencia de circunstancias favorables que se le deparó a Racine, a La Fontaine, a Bossuet o a Poussin. La perfección del clásico (como la de Rafael o Mozart) parece hacernos olvidar los obstáculos que el artista hubo de vencer; nada pide al contraste entre lo sublime y lo trivial, entre las cimas y la brusca caída en el abismo, que hacen más fácilmente —quizás demasiado fácilmente— brotar como orgullosas cresterías los estallidos soberbios del genio de Shakespeare, de Victor Hugo, de Miguel Ángel o de Wagner.[23]

[23] El romántico Delacroix es tal vez quien más deseó esta perfección inmóvil y uniforme de los clásicos. En su *Journal* (nº 74, II, 25 y 103, 26 de abril y 26 de octubre de 1853) expresa varias veces su admiración por el genio perfecto, cuyas bellezas de ningún modo pueden abultarse por contraste con los defectos vecinos, con los rasgos de mal gusto, con los efectos frustrados, con lo familiar o lo cómico demasiado fáciles. En Mozart, Racine y Virgilio, dice, "el espíritu experimenta una continua alegría, y sin dejar de disfrutar el espectáculo de la pasión de Fedra o Dido, no puede menos de contentarse con el trabajo divino que pulió la envoltura que diera el poeta a sus emotivos pensamientos. El autor se tomó el trabajo necesario para separar del camino que me invita a recorrer

Si hay, por el contrario, un estado de alma que merezca llamarse romántico más que cualquier otro, es sin duda la inquieta y nostálgica aspiración que los alemanes llaman *Sehnsucht*. Hasta en el romanticismo francés, el más razonable y prudente de todos, el poeta de la *Caída de un ángel*, Maurice de Guérin, y Gerardo de Nerval trataron de captar alguna delicia del Edén perdido o de habitar de nuevo en la abolida torre de un príncipe mágico. El mismo Chateaubriand que suele presentarse como un romántico a pesar suyo, extraviado entre los enemigos de los clásicos, no dejó de perseguir las encarnaciones de su sílfide (que por lo demás se hurtaban bastante muellemente a su prestigio). Pero los románticos extranjeros, cuya rebeldía es más sentimental y nerviosa y menos literaria o estética que lo fué en los franceses, acumularon obras ardientes y grandiosas, pero inacabadas *(el Hyperión* de Keats, la *Christabel* de Coleridge, los *Flegeljahre* de Jean-Paul, el *Sternbald* de Tieck, el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, la *Lucinda* de Federico Schlegel, el *Don Juan* de Lenau). Sus obras más conmovedoras o típicas, el *Fausto* de Goethe, el *Don Juan* de Lenau, el *Alastor* y el *Epipsychidion* de Shelley, el *Endymion* de Keats, el *Childe Harold* de Byron, son otras tantas búsquedas ansiosas, temblorosas, siempre irrealizadas y a veces fastidiosas, persecuciones de un Santo Grial ilusorio o de la "florecilla azul" que para Novalis simboliza el místico y embriagador secreto de la vida.[24]

o de la perspectiva que me muestra, todos los obstáculos que me estorban o me ofuscan."

[24] También los críticos alemanes se empeñan en hacer de Platón, y todavía más de Plotino, el apóstol y el secreto inspirador de su romanticismo. Véase Oscar Walzel, nº 301, cap. 1.

¡Cuántos destinos frustrados entre ellos, exaltados por un espléndido sobresalto de Icaros hacia el secreto del apaciguamiento que esconde la muerte! Shelley y Keats perecen antes de los treinta años y Manfred, después de ascender a los picos alpestres con ojos hoscos y enturbiados por su remordimiento, conoce en Grecia un fin heroico. Hölderlin y Lenau sólo en la locura hallan el descanso para su tormento demasiado angustioso. Puchkine, Lermontov, Bellini y Espronceda, preferidos en demasía por los dioses, caen en la flor de la edad. Kleist prefiere suicidarse con su amada antes que vivir. Otros buscan en el opio el olvido de su angustia. Es verdad que un Pope o un Dr. Johnson, el comedido Goethe, un Boileau o un Racine, resignados a su oficio de historiógrafos reales, el mismo Shakespeare, que después de su *Tempestad* gozó del reposo filosófico de Próspero, no vieron en estos hijos de su siglo más que enfermos. Si el clasicismo es el equilibrio logrado mediante la derrota de un romanticismo anterior y latente, el romanticismo es, muy por el contrario, el desencadenamiento furioso y la apoteosis de la inquietud, la nostalgia de un alma sensible aprisionada en su terrena prisión. En modo alguno se trata de preferir lo uno o lo otro. Reducir esta dolorosa inquietud al arte moderno y a las almas de los hombres que vivieron después de Rousseau sería mutilarlos irreparablemente e insensibilizarlos sin devolverles la paz que perdieron para siempre.[25] Como un historiador de la literatura ale-

[25] Los románticos que lograron su sensatez renegando de las borrascas de sus años juveniles (Wordsworth, Goethe) vienen a ser por eso unos didácticos bastante insulsos.

Immer verlangen,
Nimmer erlangen,
Fliehen und streben.

mana, Fritz Strich, sostuvo en una síntesis enérgica (aunque confusa y demasiado dogmática), si el clasicismo es lo acabado, la apacible serenidad y la estabilidad *(Vollendung)*, el romanticismo es sobre todo lo inacabado, la inquietud, la tensión sin fin *(Unendlichkeit)*.[26]

Pero la estabilidad clásica, en la Francia del siglo XVII, no era regularidad "estática" (según la vergonzosa terminología hoy de moda), como tampoco equivalía a egoísmo conservador o a rutinaria sequedad. Pues no es clásico quien quiere. No se nace clásico y no se lo es a los veinte años, como tampoco se es naturalmente a dicha edad conservador en política o beatífico admirador del mundo organizado por nuestros padres y nuestros maestros. Ello sería tanto, en los adolescentes, como reconocer que su llegada al mundo era inútil y refugiarse en la peor de las desesperaciones, en la que se resigna a todas las fealdades de lo real. Se llega a ser clásico, como Corneille (primero adaptador de los españoles), Pascal, Racine y La Fontaine llegaron

El infernal tormento del judío errante, del que el Erwin de Goethe desea en estos versos que termine, era una de esas aspiraciones devoradoras que la humanidad gusta de encontrar en sus grandes poetas. ¡Tantos otros como alcanzan el fin que se propusieron, porque no se atrevieron a aspirar a demasiado!

[26] Fritz Strich, nº 261. Como varios de nuestros contemporáneos, este crítico extendió la oposición ideal entre los dos términos o conceptos de clasicismo y romanticismo, e hizo de ellos los polos entre los cuales oscila periódicamente el espíritu humano. En Francia, Louis Cazamian (núms. 51 y 52) presentó una tesis análoga, con más abundancia de finos matices y de precisión histórica en sus ejemplos. Reduce la historia de la literatura inglesa al balanceo de un ritmo que lleva ya hacia la intelectualidad y la lucidez de los clásicos, ya hacia las potencias de la pasión inflamada, del desequilibrio interior y de la maravillada imaginación de los románticos. Estos retornos casi regulares (con mil excepciones) se verifican en rigor en la historia de las literaturas modernas de vida rica y compleja (la inglesa y la francesa); pero apenas o nada en las letras griegas, latinas, alemanas, españolas o italianas. Véase nuestro penúltimo capítulo.

a serlo después de una impaciente juventud. Y se llega a serlo con ayuda de un raro concurso de circunstancias, a fuerza de haber sido antes otra cosa.

El clasicismo francés fué, pues, y todo clasicismo debe serlo sin duda, el resultado de una lenta y penosa conquista de las inquietudes y de las dudas del hombre. Siempre está expuesto a paralizarse y permanece palpitante y vivo porque se tiempla sin cesar en la llama de su propio romanticismo.[27] Así, los auténticos herederos del clasicismo de nuestros días no son de ningún modo esos neoclásicos modelados a fuerza de odios y negaciones, que triunfan sin gran trabajo de una pasión que se deja reprimir demasiado bien. Lo son con mejor título aquellos que, partiendo de la rebeldía romántica o simbolista, rebelándose contra sus maestros, contra sus mayores y contra las recetas del arte anterior, maduraron lentamente y comprendieron el valor de la sobriedad, de la coerción y de la equilibrada perfección. "Sólo los románticos —dijo en algún sitio Marcel Proust— saben leer las obras clásicas, porque las leen tal y como fueron escritas, románticamente." [28]

[27] Nadie ha expresado esto mejor que Bossuet en su discurso de recepción en la Academia, en el que elogiaba a sus colegas por lo que hallaba en sus obras: "La osadía que conviene a la libertad, mezclada a la contención que es el efecto del buen juicio y de la selección... Cuidáis —agregaba— de que una regularidad demasiado escrupulosa o una delicadeza demasiado muelle no extinga el fuego de los espíritus ni debilite el valor del estilo."

[28] Marcel Proust, *Pastiches et mélanges* (Gallimard, 1919), p. 267, nota.

VI

EL CLASICISMO Y LAS BELLAS ARTES

El más alto espíritu del siglo XVII, el mismo que tan injustamente denunció la "vanidad de la pintura", Pascal, escribe en sus *Pensamientos* (Edición Brunschvicg, I, 32):

> Hay un cierto modelo de agrado y belleza que consiste en una cierta relación entre nuestra naturaleza... y la cosa que nos agrada.
>
> Todo lo que está formado conforme a este modelo nos agrada: casa, canción, discurso, verso, prosa, mujer, pájaros, ríos, árboles, canciones, vestidos, etc. Todo lo que no está hecho conforme a ese modelo desagrada a quienes tienen buen gusto.
>
> Y así como hay una relación perfecta entre una canción y una casa hechas según el buen modelo, porque se parecen a ese modelo único, aunque cada una según su género, asimismo hay una perfecta relación entre las cosas hechas según el mal modelo...

Si, tras las diferentes manifestaciones intelectuales y artísticas de una misma época, existe en verdad un conjunto de rasgos comunes que llamamos el gusto de esta época (gótico, Renacimiento, clásico, Regencia, etc.), nos es forzoso buscar en la historia de las artes del siglo XVII alguna luz sobre el clasicismo. Las ingeniosas teorías de los modernos sobre la correspondencia entre las artes, las ambiciosas tentativas del siglo XIX, era de liberación y ruptura de todos los diques que hasta entonces canalizaban géneros y artes, podrían inducirnos a error si las tuviésemos demasiado presentes en nuestro espíritu en un examen objetivo del siglo clásico. Los mutuos préstamos entre las diversas artes fue-

ron raros en el siglo XVII. La nefasta fórmula "Ut pictura poesis", que tanta mediocre poesía descriptiva provocó en el siglo siguiente y contra la cual protestaría Lessing, apenas si tiene lugar en la poesía de Malherbe, de La Fontaine o de Benserade. La prosa francesa, especialmente en La Bruyère, se esforzará por producir efectos plásticos o pictóricos (véase P. Dorbec, nº 81); pero no sabemos casi nada de los gustos de Corneille, de Racine, de Bossuet, de Mme. de Sévigné y de sus contemporáneos en materia de arte o sobre sus juicios, si los tuvieron, sobre los artistas de su tiempo.

Pacientes investigaciones nos enseñarían sin duda algo, sin satisfacer toda nuestra curiosidad. El estudio de las artes y las literaturas comparadas (sobre todo a partir de Diderot, Delacroix, Baudelaire y Proust, pero también en las épocas anteriores) es uno de los dominios más ricos y menos conocidos, en el que los eruditos parecen dudar sin aventurarse. Ninguna generalización sobre el gusto en la época de Luis XIV valdrá, sin embargo, si descuida la ópera y el ballet, la arquitectura y el mobiliario, los pintores y, por último, las teorías artísticas que gravemente enunciaron los académicos dirigidos por Colbert y Le Brun.[1]

De ningún modo pretendemos intentar aquí un detallado análisis de los principios que inspiraron a los pintores, escultores, arquitectos, "jardineros" o músicos del siglo XVII. Nos faltaría competencia para ello. Pero nuestra tentativa de definición del clasicismo quedaría demasiado incompleta si descuidásemos la inclusión en ella de Poussin y el Castillo

[1] El librito de S. Rocheblave, formado con los capítulos que el autor consagró a una historia de la literatura francesa de gran importancia en su tiempo (la que dirigió Petit de Julleville), tuvo el valor de abrir el camino y todavía es útil en cuanto a los siglos XVII y XVIII (nº 246).

de Versalles. Sería demasiado estrecha y sistemática si, valiendo sólo para la literatura, ignorase deliberadamente las correcciones y contradicciones que la historia de la pintura y de la arquitectura impone al observador objetivo de un período tan complejo.

La primera lección que hay que deducir de cualquier consideración de la historia de las bellas artes en el siglo XVII es una lección de prudencia en el empleo de los términos. El adjetivo "clásico" es, en literatura, inseparable del siglo XVII, y un amplio uso ha designado paralelamente a esta época como el "Gran Siglo". Para muchos críticos o aficionados al arte, sin embargo, David e Ingres no son menos "clásicos" que Poussin; la Madeleine y la Ópera no lo son menos que ciertas obras arquitectónicas del siglo XVII plenamente logradas (el Palacio del Luxemburgo, el Val de Grâce o Versalles). Por otra parte, quienes se complacen en simbolizar la marcha del espíritu francés con una curva cuya cúspide sería la expansión clásica, olvidan que el gran siglo de la pintura francesa no es el XVII, sino el XIX; que el gran siglo de la arquitectura y tal vez de la escultura es el (o los) de las catedrales. El gran siglo de la música no es en Europa el de Monteverdi o Purcell, ni en Francia el de Lulli: esto es bien conocido y obedece a causas en parte fortuitas y en parte técnicas e históricas que no tenemos por qué recordar.[2]

La segunda lección que implícitamente nos dis-

[2] Así es como un crítico de arte extranjero, Clive Bell, hombre ligero pero, en cuanto extranjero, juez más libre que un francés acostumbrado en exceso a las categorías establecidas por su crítica nacional, titula "The Great Age" el capítulo que consagra al siglo XIX en su *History of French painting* (nº 24). Por el contrario, sus capítulos sobre los siglos XVI y XVII ostentan los significativos títulos de "Italianate" y "Traditional".

pensa una historia de las artes en el siglo XVII es una invitación a la prudencia en materia de cronología. Ya nos hemos negado a limitar estrechamente entre los años 1660 y 1685 el "momento clásico" de Francia. Si estos años constituyen para la sociedad y la literatura francesas algo así como la expansión del clasicismo, fueron precedidos de varias oleadas o generaciones de pensadores y artistas que no son precursores, sino clásicos perfectos (véase antes el capítulo III y su apéndice). En realidad, la gran mayoría de los artistas importantes que en Francia se escalonan entre Germain Pilon y Watteau pertenecen, más aún que la mayoría de los escritores, al reinado de Luis XIII. Son: Simón Vouet (1590-1649), Jacques Callot (1592-1635), Dumesnil de La Tour (¿1590?-1652), Abraham Bosse (1602-1676) y Philippe de Champaigne (1602-1674). Dos Le Nain mueren en 1648; Poussin vive de 1594 a 1665 y Claude Lorrain de 1600 a 1682. Le Sueur, que nació en 1616, muere en 1655. El propio P. Mignard tiene cincuenta años en 1660; Le Brun, en fin, que nació en 1619, tiene cuarenta y un años cuando Luis XIV toma en sus manos la dirección del Estado, y Le Nôtre cuarenta y siete.

Los caracteriza una misma fiebre creadora (la que inspiraba entonces a un Descartes, a un Corneille, a un Pascal, a un Molière, a un Condé, a una Mme. de Chevreuse o a Mme. de Longeville); y sus obras (las de Jacques Callot, los Le Nain, Poussin y el mismo Lorrain) siguen impregnadas de un perfume providencial y casi rural que nos evoca precisamente la Galería de los Espejos o el Palacio Mazarino. Análogamente, en arquitectura, el Oratorio (donde es verdad que puede verse un monumento más barroco que clásico), el Palacio del Luxemburgo, el castillo de Maisons-Laffitte y el Val de

Grâce, los dos últimos ejecutados o concebidos por François Mansard en 1640-1650, preceden con mucho a la era del gobierno personal de Luis XIV. Poussin, el mayor artista del siglo y el clásico representativo, como habría podido decir Emerson, muere dos años antes de *Andrómaca* y uno antes del *Misántropo*. La doctrina clásica en pintura hasta se halla formulada desde 1667-1668, seis años antes de la publicación del *Arte poético* de Boileau. Los aficionados a generalizaciones podrían concluir de ello que en Francia la pintura se anticipó casi siempre a la literatura en sus innovaciones atrevidas y libró el combate del progreso artístico antes que los escritores y a veces en lugar de ellos: Poussin fué clásico antes que Racine y La Fontaine; Géricault y Delacroix lucharon por la causa romántica antes del *Prólogo de Cromwell;* Courbet, antes que Flaubert y Baudelaire; los impresionistas y Cézanne, mucho antes que los simbolistas; los cubistas y más tarde los pintores surrealistas se hallaron en la vanguardia de las revueltas literarias que precedieron inmediatamente y que siguieron a la guerra de 1914-18.

En una consideración, aunque rápida, de la historia del arte nos parece encontrar además la confirmación de algunos puntos que ya señalamos en nuestro esfuerzo por evitar cierta estrechez con la que los críticos anteriores concibieron y definieron el clasicismo francés:

1. El clasicismo no es tan independiente de las influencias extranjeras como se ha dicho; lo es mucho menos en pintura que en literatura. Ciertos historiadores del arte han llegado a ver en el siglo XVII pictórico el menos francés de todos los siglos, una combinación artificial y extranjera. Un hombre como Louis Courajod, que dejó sobre otros perío-

dos de la historia del arte francés sugerencias profundas, se encoleriza contra la llamada "escuela francesa" de Poussin, Puget y otros. "En Francia se era mucho más francés antes que después de ellos... Este arte no forma parte del alma de los pueblos. No es una expresión natural y espontánea, una función refleja de su genio" (nº 62, pp. 42 y 47).

En su reacción contra las teorías sostenidas por algunos de sus predecesores (Quatremère de Quincy especialmente), Courajod se negaba a ver lo franceses que se habían mantenido, o que habían llegado a ser, Poussin, Lorrain y Puget, a pesar de sus dilatadas permanencias en Italia y de la influencia de los pintores y escultores del otro lado de los Alpes. La influencia de Italia, real y fuerte, fué asimilada por ellos.[3] Su clasicismo está lejos de los boloñeses como está lejos de Bernini y del barroco italiano. La grandeza de la cultura francesa del siglo XVII está precisamente en haber recogido en sus hombros la capa que los pintores italianos, después de la magnífica expansión de su Renacimiento, fueron incapaces de conservar.[4] Nicolás Poussin sucede a los boloñeses, pero también (y probablemente sin

[3] Muchas veces se ha observado que los más "clásicos" pintores franceses (salvo David) sufrieron la honda huella de permanencias prolongadas en Italia (o, en el caso de Cézanne, de origen italiano, en Provenza): Jean Fouquet en el siglo XV, Poussin y Claude Lorrain en el XVII, Ingres, Corot y Cezanne en el XIX. ¿Acaso los italianos, a pesar de las apariencias, son un pueblo más lúcido e intelectual que apasionado, apto sobre todo para los cálculos matemáticos, para la especulación estética, para la diplomacia sutil y para la teoría política, dueño de sí y "clásico" hasta en sus explosiones románticas?

[4] El mejor conocedor y biógrafo de Lulli, el italiano afrancesado, declara: "La ópera de Lulli, que todo lo debe a Italia, es puramente francesa desde el punto de vista melódico... El espíritu de la música de Lulli es tan francés como arraigadamente italiana su ópera" (Henri Prunières, *L'opera italien en France avant Lulli*, Champion, 1913, p. 368).

saberlo) a Paolo Uccello, a Piero della Francesca y a aquel Leonardo, muerto en Francia, que definía la pintura como "cosa mentale".

2. La imitación de lo antiguo es, en los artistas del siglo XVII, relativamente tan poco importante como lo fué, en nuestra opinión, en los escritores (véase nuestro capítulo IV, G). Mejor aún, lo fué mucho menor y nada debe a la erudición de los humanistas. Los dos pintores que entonces sintieron mejor la Antigüedad eran hijos del pueblo, casi sin cultura, y hombres del norte: el normando Poussin y el lorenés Claude Gellée. Poussin tenía treinta años cuando llegó a Roma en 1624 (véase el detallado relato de su juventud por L. Hourticq, nº 153). Se impregnó entonces del paisaje italiano, pero apenas si conoció del arte antiguo otra cosa que fragmentos de ruinas. Sin embargo, recreó lo antiguo a fuerza de amarlo, con una penetración original que no poseyeron, ni aun en Italia, un Mantegna o un Giulio Romano.[5] Claude Lorrain, cuya cultura era más mediocre y quizás nula, realizó un milagro más sorprendente todavía exaltando y desplegando en sus paisajes todas las "antiguas" cualidades de armonía, equilibrio y proporciones ordenadas y voluptuosas.[6] Por una recreación genial y por

[5] Cf. L. Hourticq, *France (Ars Una,* Hachette, pp. 178-179): "El clasicismo nunca estuvo entre nosotros aislado por su carácter aristocrático. Nuestros más sinceros poetas del arte antiguo, Poussin, Lorrain, David, Prudhon e Ingres, en modo alguno fueron humanistas muy avisados. La erudición nada tiene que ver con el encanto pagano de sus obras maestras, pero una predilección instintiva, profunda, revela a veces como un parentesco íntimo entre el genio francés y las maneras íntimas de pensar y sentir."

[6] Maurice Barres, ese lorenés que suele desarraigarse, enamorado de Toledo, de Esparta, del Oronte y de la Provenza, que es quizás quien mejor ha hablado sobre el Greco, otro desarraigado, y sobre su compatriota Claude Gellée, que abandonó la Lorena para vivir en Italia. Véase su ensayo "L'Automne à Charmes avec Claude Gellée," en el *Mystere en pleine lumière* (Plon, 1926, pp. 205-268).

una noble emulación, estos pintores se propusieron (y consiguieron) rivalizar con la Antigüedad apoyándose en lo que adivinaban o sentían de ella. Lejos de despreciar a sus antecesores, utilizaron lo poco que aprendieron de ellos para igualarlos o sobrepasarlos.

3. En fin, si en literatura no hubo escuela o cenáculo clásico, menos todavía los hubo en pintura o en escultura. Estos artistas están aislados: los Le Nain son originarios de Picardía (Laon); Philippe de Champaigne es flamenco; Dumesnil de La Tour, lorenés; Puget, meridional. Son pintores que trabajan en plena independencia, cada uno con sus tradiciones locales. Su "clasicismo", si puede aplicárseles esta palabra, fue en cada caso un logro individual. La Academia, fundada teóricamente el 20 de enero de 1648, no comenzó a existir de verdad sino después de 1661. Hacia 1664 se abre el reinado de Le Brun; este reinado, por lo demás, no fué ni mucho menos indiscutido. París se convirtió desde entonces en el centro de reunión de las artes como ya lo era de las letras. Las artes perdieron con ello, desde luego.[7] Tan pronto como un grupo oficial quiere gobernar los talentos, no sólo en sentido corporativo y estrictamente profesional como en las guildas medievales, sino en su manera de sentir y expresarse, corre graves peligros la originalidad individual. Ni Claude Lorrain, ni Puget, ni Le Nôtre, ni más tarde Watteau o Fragonard fueron, por suerte, académicos.

Pero incurriríamos en un gran error si creyése-

[7] Un crítico de arte moderno, peligrosamente adiestrado tal vez por afinidades temperamentales, Louis Hourticq, aunque tímidamente, intentó defender el arte académico del siglo XVII (núms. 152 y 164). En general sobre las academias y el academicismo en arte, véase una obra reciente de Nicolaus Pevsner, *Academies of art, past and present*, nº 218.

mos que los críticos o los aficionados del siglo XVII (más aún, los de todos los tiempos y los de hoy) sólo gustaron de ciertos artistas (los "clásicos", por ejemplo), con exclusión de los barrocos o los realistas, los flamencos o los italianos. Un mismo aficionado (como Michel de Marolles, citado por André Fontaine, nº 109) es amigo de Le Brun y de Pierre Mignard, y compra obras de los flamencos, de Durero y de varios petimetres. G. de Scudéry, que describió los cuadros de su colección en una obra en verso, denominada hoy el *Gabinete de Scudéry*, gustaba a la vez de Le Brun, Poussin, Durero, Van Dyck, Ticiano, Tintoretto, Rubens y Rembrandt. En 1670, en el apogeo de Luis XIV y de Le Brun, varios críticos influyentes enfrentaban a Rubens, a Nicolás Poussin, celebrado entonces por la Academia (por Dufresnoy, por ejemplo) y a otros (como Roger de Piles) con Ticiano y Le Brun. ¿Acaso no es cosa curiosa, por lo demás, que el hombre que "descubrió" a Poussin y fué el primero en entusiasmarse con él, fuese el Caballero Marino y que Poussin ilustrase con sus dibujos, en 1623, el *Adonis*, poema que los historiadores de la literatura condenan como el extremo de la perversión del gusto? No hay en verdad concepción más primaria de la historia que aquella que secciona en etapas sucesivas, cómodamente denominadas barroca, clásica, preciosista, romántica, la evolución con bruscos cambios del arte o de la moda. Lo barroco, como lo preciosista o la ligera fantasía que más tarde se llamó "rococó", son a modo de estrías geológicas que unas veces afloran, otras desaparecen, descienden, suben y se cruzan entre sí en el transcurso del siglo XVII. Nunca desaparecieron por completo tras la fachada clásica.[8]

[8] El busto de Luis XIV por el Bernini (1665) puede ser cali-

No es, pues, en el arte de la segunda mitad del siglo donde hay que buscar el secreto del clasicismo pictórico, sino en el más clásico y más grande de los pintores del siglo, en Poussin. Las ideas teóricas de Poussin no son muy claras ni por cierto sistemáticas; pero, como tal o cual "boutade" de Cézanne o como tal o cual fórmula elíptica de Picasso, son más preciosas para la posteridad que tantas doctrinas elaboradas de trasmano por teoricistas y pedantes.[9] Están tomadas de esa curiosa torpeza que señala las reflexiones de un artesano superior, cuyo instrumento es el pincel y no la pluma: Poussin siente que lo que hace lo revela mejor que lo que dice, al contrario de lo que ocurre al doctrinario de academia, que no hace más que para decir e imponer a otros su dicho.[10]

ficado como barroco, así como el Milón de Crotona de Puget (1682) y, según el gusto de algunos, la escultura de Simón Guillain y la pintura religiosa de Lesueur. Es exacto, por el contrario, decir que ni Poussin ni el Castillo de Versalles son barrocos, sino clásicos sobre todo. Se sabe que uno de los hombres que más elogiaron a Lesueur y a Poussin es el "romántico" Delacroix. Véanse en su *Journal* (nº 74, índice) las numerosas menciones de ambos pintores, y el ensayo sobre Poussin que escribió en el *Moniteur* (26 y 29 de junio y 1º de julio de 1853). Alaba a Poussin como "uno de los más audaces innovadores de la historia de la pintura".

[9] Las conferencias de la Real Academia nos informan ampliamente sobre los debates estéticos que se desarrollaron alrededor de 1670. Véase el antiguo libro de L. Vitet (nº 229) y sobre todo las tres obras de André Fontaine (nums. 109, 110 y 111). Hubert Gillot (nº 126) concedió también cierta atención a las teorías artísticas del siglo XVII. El curioso poema latino de Dufresnoy, *De arte graphica*, publicado postumamente por un amigo del autor, Mignard, tuvo el doble honor de inspirar el poema de Moliere, la *Gloria del Val de Grâce*, y de ser traducido al inglés por el célebre Dryden. Con su vivacidad concisa, todavía es de agradable lectura, aunque mediocremente original.

[10] Se ha escrito mucho en estos últimos años sobre Poussin, para reinterpretarlo a la luz de lo que se ha llamado el "renacimiento del sentimiento clásico en la pintura francesa a fines del siglo XIX" (Robert Rey, nº 238). La célebre frase de Cézanne ("On se fout dedans avec les impressionistes; ce qu'il faut, c'est refaire le Pous-

Con una simple ojeada a los preceptos o más bien a las observaciones que, segun su propia experiencia y para su propio gobierno, formuló el pintor de los *Pastores de Arcadia*, se advierte pronto el parentesco entre su ideal de arte y el ideal artístico de los clásicos, de Descartes, de su compatriota normando Corneille y más aún de Racine, La Fontaine y Boileau, de quien Poussin no leyó jamás un solo verso.

En pintura, la razón debe ser un juez, como otros quieren entonces que gobierne la vida o el pensamiento. Pero Poussin no es filósofo ni racionalista, y por la palabra razón, que emplea sin definirla, parece querer designar lo que hemos llamado antes predominio de la intelectualidad y esfuerzo por traducir las sensaciones y las emociones de manera inteligible y fácilmente comunicable a los demás espíritus: "Juzgar bien es muy difícil si en este arte no se tiene reunidas juntamente gran teoría y práctica; de ningún modo deben juzgar nuestros apetitos solos, sino también la razón" (carta del 24 de noviembre de 1647).[11]

sin sur nature. Tout est la"), que registra Ambroise Bollard (*Paul Cézanne*, Crès, 1919, p. 103), ha sido citada y admirada no sin exceso. Véanse las obras, más amenas que profundas, de Gilles de La Tourette, publicada por Rieder, 1929, y de Marthe de Fels, nº 99, las historias del arte del siglo XVII de Lemonnier (núms. 173-y 174) y de Luis Gillet (nº 125). Las más importantes son las del alemán Werner Weisnach (nº 303 y el francés Rene Schneider (nº 253). Sobre las ideas teóricas o la estética de Poussin, las obras ya antiguas de André Fontaine (nº 109, al principio) y Paul Desjardins (núms. 78 y 79) siguen siendo las más sólidas. Las fuentes generales de conocimiento sobre Poussin son: el relato del italiano Pellori, la suma consagrada a su maestro por Félibien (en cinco volúmenes que aparecieron en 1666-1668) y sobre todo las cartas del pintor. Pierre du Colombier ha dado recientemente una edición cómoda de ellas en "La Cité des Livres", 1929; pero la edición de la *Correspondencia* que publicó Charles Jouanny en 1911 continúa gozando de autoridad (nº 227).

[11] Por otra parte, en una carta del 7 de marzo de 1665 a M.

El artista, pues, no sólo trata, como el moderno, de liberarse de alguna violenta inspiración, dejando al público el cuidado de adivinarle o comprenderle: procura agrandar su emoción antes de expresarla. Su ideal, como decíamos del escritor clásico, es un ideal de universalismo e impersonalidad: desea ser comprendido tanto como conmover; traduce en su arte no sólo lo que le impresiona, sino lo que puede impresionar el fondo del hombre y a todos los hombres; se niega a perderse en el objeto y quiere dominar al modelo, al paisaje y a lo real. Los más absolutos admiradores de la estética "escolástica" y de la Edad Media cristiana han podido reprochar al siglo XVI por haber "instalado a la mentira como dueña y señora de la pintura" y haber querido "hacernos creer que cuando nos paramos ante un cuadro estamos ante la escena o el asunto pintados, no ante un cuadro". Pero el mismo doctor angélico, que abruma con esta acusación al arte del Renacimiento, agrega: "Los grandes clásicos consiguieron despojar al arte de esta mentira".[12] Poussin, que está muy lejos de ser un gran pintor religioso o siquiera un artista profundamente cristiano, trata a la realidad como si fuese un diccionario (según la expresión que Baudelaire tomó de Delacroix) o una serie de datos primarios, todavía por organizar e interpretar. No busca la originalidad en el tema, como no la buscaban los escritores de su siglo (ni los antiguos); como ellos, alcanza sin esfuerzo ese alejamiento de lo real y conserva hacia su público ese sentido de las distancias en el que los románticos verían frialdad y los

de Chambray, Poussin llama al juicio "la rama dorada de Virgilio, que nadie puede encontrar ni recoger si no lo conduce la Fatalidad".

[12] Se trata de Jacques Maritain, en *Art et scolastique* (Librairie de l'Art Catholique, 1920, p. 75).

modernos, cansados de excesos contrarios, nobleza y gravedad.

Orden y claridad son, en época tan desordenada como la que vivió este pintor (1594-1665), las virtudes que quiere representar en sus cuadros. En sus cartas insiste en la necesidad de la composición, que no es hábil combinación de partes, sino concepción luminosa de la obra: "Mi natural me fuerza a buscar y amar las cosas bien ordenadas y que huyen de la confusión, que es tan contraria y enemiga mía como la luz lo es de las oscuras tinieblas" (carta a M. de Chantelou, 7 de abril de 1642).[13] Y muchos años después declara con aquel orgullo ingenuo y rígido que pone en su correspondencia: "Mis obras han tenido la suerte de que las encuentren claras aquellos que saben apreciar como se debe" (a M. de Chantelou, 23 de diciembre de 1655).

¿No hay aquí, a nuestros ojos de modernos que hemos gustado del Greco, de Rembrandt y de Miguel Ángel, un arte exento de abismos? Como los escritores del clasicismo, Poussin, en sus telas, no se revela de golpe al interrogador impaciente. La disposición arquitectónica de sus cuadros y su equilibrio, largamente calculado, no dejan de acusar cierta frialdad. El friso de las Panateneas y cierta Victoria antigua cuya túnica hace temblar el viento, la pintura de Rubens, la del Tintoretto, hasta la del más impersonal y, que podríamos considerar como el más "clásico" de los españoles, Velázquez, captaron indudablemente mejor y lograron expresar el orden que no es equilibrio, sino animación

[13] Bellori, que ha resumido en italiano, con más o menos fidelidad, las *Observaciones de M. Poussin sobre la pintura*, refiere igualmente esta observación del pintor: "Que la estructura o composición de ningún modo sea rebuscada ni penosa, sino semejante al natural" (nº 227, p. 495).

vital y sugerencia de movimiento. Por otra parte, el moderno habituado a entrever en todo misteriosos precipicios o problemas perturbadores, el espíritu metafísico que tiembla ante el encanto goyesco de la muerte y la nada, la gran tela tahitiana de Gauguin titulada "¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adonde vamos?", y hasta el lector de aquellos *Pensamientos* pascalianos redactados en los años 1655-1662, durante los cuales el avejentado Poussin no se quejaba más que de los rigores del estío romano y de sus dolencias físicas, pueden pensar que esta obra está demasiado desprovista de extrañeza y de inquietud. El campesino normando expatriado no gustaba, sin duda, ni del barroco con su impulso fantástico, ni de las catedrales góticas, del audaz vuelo de sus flechas, del realismo de sus estatuas y sus gárgolas, de todo aquel

fade goût des ornements gothiques,
Ces monstres odieux des siècles ignorants
Que de la barbarie ont produit les torrents,

como habrá de decir Molière en su poema a la gloria del Val de Grâce.[14]

Ya no estamos hoy tan seguros de que el equilibrio haya de ser por fuerza "estático" ni de que la aparente ausencia de "problemas" quiera decir siempre superficialidad y frialdad. Varios cuadros de Poussin (las *Bacanales*, por ejemplo, compuestas hacia 1638) son maravillas de arrebato y de ritmo. Esos paisajes a la antigua son también esbozos de caricias y de abrazos de ninfas, y tal vez, como se

[14] Este poema, escrito por Moliere en honor de su amigo Mignard y grandemente inspirado en el tratado latino de Dufresnoy, formula los preceptos del arte pictórico clásico y condena las extravagancias a que después nos han acostumbrado los cubistas y los surrealistas, en versos por cierto bastante mediocres:

ces galimatias
Où la tête n'est pas de la jambe, ou du bras.

ha insinuado recientemente, el más sensual de los "sueños primitivistas" en plena era clásica (nº 125, p. 77). Nada sería tan falso como hablar del "romanticismo" de Poussin o de Racine. Convendría decir más bien que ese clasicismo es unión armónica de intelectualidad y sensualidad, de dionisismo y lucidez apolínea. "Su fin es la delectación", declara Poussin refiriéndose al arte, en su carta del 7 de marzo de 1655, delectación del alma y delectación de los sentidos. Si eludió la actitud melodramática y la inmersión en los abismos de donde tantos artistas no han traído otra cosa que barro o escoria, Poussin, como Claude Lorrain, como Corneille, Racine y Pascal, como todos los genios que calificamos de clásicos, conoció y sintió el misterio de las cosas y del hombre; pero lo pintó "a plena luz".[15]

En fin, también se encuentra en Poussin ese otro rasgo que nos parece fundamental en el ideal artístico de los escritores clásicos: la paciente y obstinada búsqueda de la perfección. El humilde hijo de unos campesinos normandos (el mismo joven que Balzac sacó a escena en la *Obra maestra desconocida*), ya estimado en París a los dieciocho años, que se fijó en Roma a los treinta (en 1624), contemporáneo de los brillantes éxitos que entonces conocieron Marino, Voiture y otros chistosos, y el mismo Corneille, nunca se dejó seducir por los oropeles. Huyó de la ligereza de los madrigalistas y de las alcobas de las preciosas, de las querellas y enredos de la Fronda, y no ocultó su desprecio ante las parodias burlescas de Scarron. Ya podían urgirle los amateurs y los grandes señores y abrumarle con

[15] Esta bella expresión, el *"Misterio a plena luz"*, que sirve de título a un libro postumo de Maurice Barres, fué empleada por él en otra obra para caracterizar la manera de Claude Lorrain (Maurice Barres, *Les Maîtres*, nº 22, p. 258)

fructíferos encargos. Un mismo estribillo se repite en las respuestas del normando: trabajar sin prisa y madurar lentamente.

"No son cosas que sea posible hacer silbando, como vuestros pintores de París... Os suplico que dejéis aparte la impaciencia francesa, pues si yo tuviese tanta prisa como los que me apremian, no haría nada bien".[16]

Con igual nobleza se niega a intentar aquello para lo que no se cree dotado o a forzar su talento:

"Ante todo le ruego que considere que no todo se da a un hombre solo y que no hay que buscar en mis obras lo que falta a mi talento." (Carta del 27 de junio de 1655, a M. de Chantelou.)

Y al abogado Vigneul-Marville, que le preguntaba el secreto de su grandeza como artista, le respondió con sencillez: "No he descuidado nada".

Poussin nos hace comprender quizás mejor que ninguno de los escritores clásicos, originarios de la burguesía casi sin excepción, todo lo que, de la grandeza original y de la solidez y la seriedad del clasicismo, corresponde a las virtudes rurales y artesanas de Francia. Chardin, Courbet, Renoir, Degas, y[17] Cézanne sufrirán el mismo amor apasionado y como punzante (otras razas dirían: el fervor de comunión panteísta) del objeto por sí mismo.[18] Este poeta de las formas y los movimientos no copia lo real, sino

[16] Carta del 20 de agosto de 1645 a M. de Chantelou (nº 227, p. 317). Cézanne volverá a escribir de un modo semejante: "Nada de violencia en el pincel".

[17] Una observación incidental de Marcel Proust, en *Sodoma y Gomorra* (Nouvelle Revue Francaise, 1922), II, 2, p. 32, alude a la estimación en que Degas tenía a Poussin.

[18] "Se llevaba en su pañuelo guijarros, musgos, flores y otras cosas semejantes que quería pintar exactamente como en la naturaleza", dijo, refiriéndose a Poussin, Vigneul-Marville, uno de sus contemporáneos, en sus *Melanges d'histoire et de littérature* (Rotterdam, Elie Yvans, 1700), II, 140-141. Igual referencia a la frase de Poussin citada líneas antes.

que lo penetra con una intensidad apasionada. En y tras lo concreto que la inteligencia filtra y sublima, reconoce y alcanza la esencia (la palabra se encuentra en la célebre y oscura carta de Poussin sobre "las modas" en pintura, de 24 de noviembre de 1647), y eleva así esta belleza concreta hacia el modelo ideal.

Este clasicismo de Poussin, a base de contenida emoción, de sensualidad gobernada y de simplicidad rural, es abstracto sin ser frío, intelectual sin ser pedante o académico, apasionado de la seriedad y la grandeza sin ser ampuloso o vanamente solemne. Como el clasicismo de La Fontaine o el de Racine, se trata de un logro difícil y frágil. De la práctica de Poussin han querido deducir sus sucesores reglas que la Academia de Bellas Artes comentará largamente. No han captado de ese clasicismo más que la envoltura exterior, pero no la poesía, la fuerza y el calor. Como ocurre siempre, esos preceptos, recetas y convenciones fueron más funestos en el dominio de las bellas artes que en la literatura; el academicismo pictórico sometido a Colbert y a Le Brun causó más destrozos que la Academia fundada por Richelieu y gobernada en un tiempo por los Chapelain y los Charpentier.

No quiere esto decir que todo sea mediocre en el arte de la segunda mitad del siglo (excepción hecha de Claude Lorrain, desde luego). Quizás no está lejos el día en que los historiadores del arte rehabilitarán a pintores como Sebastien Bourdon y Valentín, las estatuas de Coysevox y Pierre Puget, las del mismo Le Brun.[19] Versalles merece algo más

[19] Suele olvidarse que el gran inspirador de la estética moderna, Baudelaire, concedió un lugar en sus *Phares* a P. Puget,

Grand coeur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,
Puget, mélancolique empereur des forçats.

Creemos que también Baudelaire vió en Le Brun un antecesor de

que cierto fácil desdén. El parque es un indiscutible éxito y una de las más puras y logradas expresiones de la época de Luis XIV y de Francia. El palacio es sin duda más majestuoso que sencillamente grandioso;[20] la ordenada disciplina ahoga en demasía lo fantástico y lo natural. Pero los franceses continúan reconociendo una de las encarnaciones de su alma nacional en esta creación monumental, intelectual y armoniosa.

Cierto que no toda Francia es Versalles, como tampoco lo es el gótico o el arte del siglo XVIII. Nuestro gusto de modernos, aún el de aquellos modernos que se llaman clásicos, nos suele alejar de los retratos del Gran Siglo, de la Galería de Espejos y de las gigantescas tapicerías de Le Brun. Pero nada podrá arrebatar a nuestra tradición, implícitamente aceptada o percibida por los mismos que la combaten, ese siglo XVII artístico. Los grandes artistas franceses casi siempre han sido, y más que nunca desde hace un siglo, seres individuales y rebeldes. Pero la superioridad que en las bellas artes

Delacroix. En su *Salón* de 1859, condoliéndose de que en los modernos todo sea pequeñez y puerilidad, traza estas líneas: "Le Brun, erudición, imaginación, conocimiento del pasado, amor de lo grande"; y en *L'oeuvre et la vie d'Eugene Delacroix*, en 1863, inclusive llegó a escribir: "Flandes para Rubens, Italia para Rafael y el Veronés, Francia para Le Brun, David y Delacroix". Es cierto que más abajo definía al pintor del siglo XVII con estas palabras: "La facundia dramática y casi literaria de Le Brun".

20 Un moderno que ocasionalmente no teme declarar su falta de respeto hacia las ideas recibidas y los gustos tradicionales. Henry de Montherlant, niega a Versalles la verdadera grandeza, pues según él "en la grandeza hay solemnidad y severidad. En Versalles hay solemnidad, pero no severidad. Ni siquiera hay seriedad". Pero en la misma página no puede dejar de confesar su respeto de francés para este conjunto arquitectónico que Francia ya no ha igualado después. "En comparación con lo que nos rodea, hay que poner muy alto a Versalles. Hay que defenderlo contra quien lo ataque. Estamos *con* Versalles; qué digo, *somos* Versalles" *(Service inutile*, Grasset, 1925, p. 57).

y tal vez en las letras, si no en la música, han conquistado estos hombres aislados, procede también de que los artistas no se mantienen como individuos tan sólo preocupados por su propia obra. Inclusive y aún sobre todo cuando son menos académicos, "hacen escuela" en el buen sentido de la expresión; han tomado del pasado las tradiciones, se apoyan en ellas, las transmiten y se sostienen unos a otros mediante difíciles críticas. Sus más espontáneas creaciones descansan en una base intelectual, y su libertad no desconoce las disciplinas necesarias. Es un arte individualista y rebelde, innovador y fecundo como ningún otro el que han dado los artistas franceses modernos, de Delacroix a Cézanne y a Dérain, de Carpeaux a Maillol; y ha sido bueno y saludable para ellos sentir en el pasado de su país las creaciones clásicas del siglo XVII y en ellos mismos cierto clasicismo "esencial". Periódicamente, artistas y público retornan a Francia y al arte clásico: no se trata de una manía de pedantes o de la obsesión estéril del pasado. Un historiador del arte ha dicho con precisión la razón evidente y profunda de ello:

> Es porque en nuestro individualismo artístico, que camina por trancas y barrancas para llegar al magnífico porvenir, nos gusta volver a esta disciplina grandiosa que se llama Poussin y Versalles. Hasta el pueblo se complace en ella. Hay que verlo, los domingos, contemplar los *Pastores de Arcadia* o aventurarse por las rectilíneas avenidas, para comprender que nuestro viejo país, tan heredero de Roma como del Norte y del Oriente, guarda mucho clasicismo "en la sangre".[21]

[21] René Schneider, nº 253, p. 212.

VII

EL CLASICISMO FRANCÉS Y EL EXTRANJERO

Uno de los objetos que nos hemos propuesto en este estudio es dirigir nuestra atención, siempre que fuese posible, hacia los juicios que ha merecido al extranjero nuestra literatura del siglo XVII y explicar (justificar a veces, refutar con más frecuencia, pero tratando siempre de comprender) las diversas críticas que, desde hace siglo y medio, asaltan al clasicismo francés.[1]

La tradicional admiración de los franceses hacia su época clásica es quizás, en este respecto, la culpable de cierta pereza. En efecto, no bastaba repetir convencidamente que el clasicismo es la época más bella de nuestra literatura y de la cultura europea para hacerlo admitir sin más al universo entero. Si Racine y La Fontaine han sido durante mucho tiempo poco gustados de los alemanes o de los anglosajones, esto en modo alguno era sin duda la culpa de Racine y La Fontaine, pero quizás lo era de sus compatriotas. Durante demasiado tiempo nos hemos limitado a repetir, con sonrisa de amable satisfacción, que los artículos de exportación rara vez son los más preciosos joyeles; que Rousseau y Zola, escritores sin delicadeza y apenas "franceses"; Baudelaire, decadente y morboso; Mallarmé o Claudel,

[1] No trataremos, pues, en este capítulo, de las relaciones literarias entre el siglo XVII francés y el extranjero. Este siglo no ignoró las lenguas extranjeras tanto como a veces se ha afirmado, pero dio o devolvió a Europa mucho más de lo que había recibido de ella. Véase sobre este asunto, bastante especial, el artículo sabiamente ingenioso de F. Baldensperger (nº 18) y los voluminosos y pacienzudos libros de G. Ascoli (nº 9).

bárbaros oscuros que sólo traducidos a lenguas extranjeras podían sin duda alcanzar la claridad, merecían gustar más allá de nuestras fronteras; pero que los artistas "más franceses", que son Racine, La Bruyère,[2] Corot y Debussy, deben ser inaccesibles a quien ha nacido lejos del corazón de Francia. Y hemos mimado con una ternura más exclusiva a aquellos de nuestros autores que parecían inaccesibles a los extranjeros, como hacen los ingleses con Wordsworth o Jane Austen.

Cometíamos así un error de hecho. Aquellos de nuestros escritores más vivamente gustados del extranjero son casi siempre los que por las dificultades de lenguaje (Mallarmé, Proust, Balzac, Rabelais, Rostand) parecerían deber serlo menos, o aquellos que designaríamos como los más matizados, los más discretos en sus efectos, los más finamente irónicos, los más "parisinos": Villon, Racine, Stendhal, Verlaine, Anatole France, Gide, Valéry. Un país que recuerde que Diderot le fué revelado en gran parte por Goethe, el dramaturgo Musset por Rusia y Gobineau por Alemania; que el dramaturgo Claudel fué representado en cinco o seis países antes que en París; que Mallarmé pronunció en Oxford conferencias que nadie hubiese escuchado entonces en la Sorbona; que las obras de Cézanne y Gauguin las compraron veinte museos extranjeros antes que los nuestros, debe ser modesto en sus pretensiones de nacionalismo literario. Por lo demás, cuando de parte del extranjero encontramos resistencia o incomprensión, es de una pedagogía más sutil, en nuestro siglo de literatura comparada, comprender esta incomprensión y —sin compartirla, pues el re-

[2] En varias ocasiones y especialmente en *Incidentes* (nº 122, p. 19), André Gide designa a los *Caracteres* de La Bruyère como el libro más típicamente francés. No es, aunque otra cosa se diga, ni halagarnos ni hacernos plena justicia.

chazo del extranjero, como el de la posteridad, no son infalibles— disiparlas en la medida de lo posible. Repetir que Racine es divino lo hará adorar menos que si explicamos pacientemente en qué y por qué lo es.

Para el que no sabe sentir al mismo tiempo, comprender es por desgracia asimilar lo desconocido a lo conocido, "integrar", como dicen nuestros contemporáneos, lo nuevo en lo ya visto. Es, pues, proceder por analogía y, en materia de libros, hacer "literatura comparada" en el mal sentido de la expresión (que es el sentido impuesto por el adjetivo, el de la comparación). También hemos insistido en varias ocasiones sobre el concurso único de circunstancias que hizo posible el clasicismo francés, y sobre el éxito excepcional, afortunado pero frágil, que esta literatura conoció bajo el reinado de Luis XIV. La unicidad de este fenómeno parece muy natural a un francés, porque estudia su literatura antes que ninguna otra y después reduce las ajenas a la propia. Menos claramente perceptible es para un extranjero que no aborda el clasicismo de Francia sino después de haber admirado su literatura nacional y con frecuencia también las literaturas antiguas. Marbetes equívocos le han mostrado ya, en España, en Inglaterra, en Italia o en Alemania, otras obras denominadas "clásicas". Adopta estas fáciles categorías. Pero las diferencias de grado, sometidas en materias como ésta solamente al "esprit de finesse", equivalen a diferencias de naturaleza.

Proceder por analogía o por comparación en estas materias, franqueando con demasiada agilidad las fronteras nacionales, suele ser tanto como despreciar las diferencias profundas para detenerse sólo en las semejanzas superficiales y en las coincidencias fortuitas. Los teorizantes de ideas generales y

los esteticistas de ideas dogmáticamente vagas son los peores amigos falsos de los estudios literarios. Unos y otros parecen creer que el supremo objeto de toda disciplina —aunque por naturaleza sea tan poco científica como la historia literaria o la economía política— está en encerrar en ciclos: primitivo, clásico, barroco, romántico y decadente, las más caprichosas vicisitudes humanas. Después se impone esta supuesta evolución a varias literaturas, y todo el misterio de las individualidades artísticas nacionales parece desvanecerse al instante.

Ah! mon Dieu! Laissons la vos comparaisons fades,

podríamos gritar con Alcestes, si felizmente la verdadera literatura comparada no fuese algo muy distinto de estas comparaciones y juegos de fórmulas.

A. GRECIA Y ROMA

¿En qué medida es posible delimitar, en otros países y en otros tiempos, una época clásica comparable a la de Francia? La cuestión debe plantearse sin embargo —no para afirmar con vanidad fanática y desplazada que el clasicismo francés es superior a todos los demás o que es el único puro y verdadero—, puesto que en estas materias reinan miles de confusiones. Es desde luego innegable que el recuerdo del "siglo de Pericles" y del "siglo de Augusto" ha encantado con frecuencia, y a veces a su pesar, a los historiadores que, desde Voltaire, han glorificado lo que llaman, por analogía, el "siglo de Luis XIV".

Ciertas semejanzas son en efecto sorprendentes. La segunda mitad del siglo v en Atenas, el medio siglo que corresponde a las fechas de la vida de Virgilio y el espacio de tiempo, todavía más corto y

no menos brillante, que va de 1660 a 1685 aproximadamente, cuentan entre esas afortunadas épocas en que una convergencia de causas favorables y de azares felices suscita, en los diversos campos de la actividad literaria y artística, una decena de talentos de primer orden de los que en vano se buscará el equivalente en otros lugares o en otros momentos de la historia.

En Grecia, Esquilo muere el 456, Píndaro el 438, Fidias poco después, Herodoto el 425: forman como una generación de grandes precursores. Inmediatamente después de ellos, en la segunda mitad del siglo v, vienen Sófocles y Eurípides (muertos ambos en 405), Tucídides (465-400), Sócrates (469-399), Aristófanes (450-385), Lisias (458-378) e Isócrates (436-338). Jenofonte y Platón tienen respectivamente treinta y uno y veintiocho años cuando muere su maestro Sócrates. Aristóteles y Demóstenes, que desaparecen los dos en 322, son ya los epígonos de la gran generación ática.

En Roma, como en Atenas y en Francia, dos oleadas sucesivas hacen aparecer a los escritores que son honra de Augusto. El teatro cómico, cosa rara, precedió a la primera generación de clásicos, que nada deben a Augusto. Terencio, en efecto, vivió a comienzos del siglo II a. C. Cien años después, entre 55 y 43, mueren sucesivamente Lucrecio, Catulo, César y Cicerón. Seguirá un segundo grupo de seis escritores: Virgilio, que nació en 70, muere en 19 a. C.; Tibulo igualmente en 19, Propercio en 15; Horacio, cinco años menor que Virgilio, le sigue a la tumba en el año 8. Tito Livio muere en el año 17; solamente Ovidio, desterrado entre los partos, desaparece después de iniciarse la era cristiana (en el año 17 de J. C.) y Augusto muere tres años más tarde. Séneca es entonces un adolescente

que, tanto en sus tragedias como en sus opúsculos filosóficos, se apartará de la mesura, de la sencillez, de la perfección uniforme y serena de los clásicos.

El número de grandes escritores que cuenta Francia entre 1637 y 1688 es quizás más sorprendente todavía. Voltaire se sorprendía de ello con razón y nosotros nos maravillamos aún después de las dos o tres grandes épocas de fecundidad que ha conocido Francia (de 1820 a 1845, de 1852 a 1875 y quizás de nuevo entre 1910 y 1930). Bajo Pericles como bajo Augusto o bajo Luis XIV, tres países acababan de atravesar apenas una era de desórdenes y guerras; surgen nuevas perturbaciones (la guerra del Peloponeso, las disensiones que van desde la muerte de César, en 44, a Accio, en 31 a. c.; la Fronda y las primeras campañas de Luis XIV), pues esas épocas que nos parecen estables vivieron peligrosamente. Pero un cierto acuerdo con lo más selecto del público, el progreso paralelo de las artes, la cortesía de las costumbres y la prosperidad material, la ambición de hacer en grande y de construir para la eternidad, la muy particular atención concedida a la forma parecen aproximar entre sí estos tres grandes momentos de la historia.

Pero éstos son caracteres exteriores y fragmentarios. La más íntima esencia del clasicismo francés, la que hemos tratado de alcanzar en este estudio, no podría sostener mucho tiempo la comparación con la literatura ateniense de 450 a 328 o con la literatura latina de 70 a 20 a. c. El clasicismo del siglo de Luis XIV es francés por todos sus poros. Aproximar a Racine con Sófocles o Eurípides; a Moliere con Aristófanes o Plauto; a Bossuet con Demóstenes, es entregarse a un fútil juego de paralelismos. Aproximar el clasicismo francés al siglo de Augusto es más falso aún: ni las bellas artes, ni la filosofía,

ni la tragedia hallaron lugar en la floración de la literatura latina del siglo I a. c. Los romanos de entonces imitaban conscientemente a los modelos de sus predecesores áticos: su clasicismo era mucho menos autóctono y mucho menos innovador que el del siglo XVII. Sus éxitos son menos variados, pues no cuenta ni con un Poussin, ni con un Descartes, ni con un Pascal, ni con un Racine. Su obra entera parece descansar en una base frágil y vacilante: su punto de partida es voluntariosamente propuesto y artificial, como lo eran los esfuerzos contemporáneos de Augusto por restaurar la moral severa de los antiguos romanos, o las exhortaciones poéticas de Virgilio por hacer volver a la tierra a los campesinos de Italia.[3]

Es más prudente sin duda olvidar de momento nuestra literatura cuando estudiamos las literaturas antiguas. Nada ha dañado más a una justa comprensión del clasicismo francés que las perpetuas comparaciones con Atenas o Roma. Nada irrita más a ciertos exclusivistas y celosos devotos del helenismo que la pretensión de los franceses por igualar a Racine con Sófocles y a sus prosistas con las obras maestras áticas. En suma, nada ha contribuído tanto a inculcar en los propios franceses una concepción artificial, demasiado estilizada y estrecha, de la antigüedad griega o latina, como esta eterna compara-

[3] La misma confusión que experimentan los historiadores de la literatura latina al precisar lo que sería la edad de oro de esta literatura, indica bastante la fragilidad de sus intentos. Auguste Dupouy, por ejemplo, en un librito vivaz y claro, *Rome et les lettres latines* (nº 82), titula su capítulo VI (sobre Virgilio, Horacio, Tito Livio y Ovidio), "Un período de madurez y equilibrio", y ve en estos cuatro autores a los clásicos latinos. Miss Edith Hamilton, en una obra no menos espiritual, *The Roman Way* (Nueva York, Norton, 1932), intitula su capítulo sobre estos mismos escritores "Comienza la novela romántica" y se esfuerza en probar que Virgilio y Tito Livio, enamorados del pasado y que vivían en un sueño nostálgico y retrospectivo, son románticos puros.

ción (a menudo sólo implícita, y por ello más difícil de descubrir) con el siglo de Luis XIV.[4] La literatura francesa del siglo XVII, que floreció bajo una monarquía, que sucedió a una larga historia literaria (Edad Media y Renacimiento), ignorada o desdeñada por ella (a diferencia de los griegos del siglo IV, formados en la lectura de Homero y los homéridas), impotente para descubrir el frescor y la ingenuidad que tan naturalmente poseyeron los helenos, difiere demasiado en otros aspectos de las magníficas realizaciones atenienses. Los historiadores recientes de las cosas antiguas nos han enseñado además que la civilización, la literatura y el arte de Grecia estuvieron por completo "condicionados" o fuertemente coloreados por la religión de los griegos y por su concepción del Estado, lo que ignoró el siglo XVII. Por último y sobre todo, estos grandes siglos de oro, en Atenas como en Roma, aparecen (aún a aquellos de nosotros que hoy de ninguna manera despreciamos la época helenística o la prosa de Tácito y de Petronio) como cumbres, tras de las cuales gravita sobre las fuerzas de renovación una decadencia lenta y hermosa pero segura. Tucídides, el más original y "científico" de los historiadores, carece de descendencia. Lucrecio, el más grande de los poetas filósofos, carece de posteri-

[4] Es curioso por lo demás observar que esta idea de comparar la evolución (por emplear un término completamente moderno) de las literaturas antiguas a la de la nuestra, no procede de un alemán o un inglés que reconstruye la historia de la literatura griega o romana. Tal comparación no puede tener sentido más que para un francés. Además, no se la encuentra en las obras más avisadas. Los especialistas, empeñados en captar el matiz y la unicidad, huyen de ella naturalmente. A. y M. Croiset, por ejemplo, en su gran *Histoire de la littérature grecque*, no soñaron en delimitar una época clásica griega o en definir el "clasicismo" ático. Clovis Lamarre, que escribió en 1907 una *Histoire de la littérature au temps d'Auguste*, en cuatro volúmenes, tampoco recurrió a la noción de clasicismo.

dad. Por el contrario, el clasicismo francés en modo alguno es la consecución y la coronación de una evolución literaria que habría comenzado en el siglo XI; no fue seguido de un agotamiento artístico, sino de otros tres siglos también ricos y fecundos en diferentes dominios.

Cualesquieran que puedan ser las analogías superficiales en la evolución literaria de los dos pueblos antiguos y de los franceses del siglo XVII, la originalidad de cada uno está demasiado coloreada por circunstancias locales, por el carácter nacional y por los genios individuales, para que cualquier comparación un poco profunda con Grecia o Roma pueda hacer otra cosa que inducirnos a error. Más vale renunciar de plano a buscar en los siglos V o I antes de nuestra era una época clásica y un espíritu clásico exactamente comparables a los nuestros.

B. ITALIA Y ESPAÑA

Apenas si es menos aventurado querer encontrar en otras literaturas de lengua "romana" la correspondencia del clasicismo francés. Para un italiano o un español, por ejemplo, abordar a Racine, Boileau y La Fontaine es considerar un conjunto literario que nada tiene de análogo en su país o —lo que es peor— cuya única contrapartida se hallaría en esas pálidas y exangües imitaciones intentadas por un seudoclasicismo decadente. La misma palabra clasicismo despierta inevitablemente en un italiano imágenes de mediocridad y artificialidad. El mismo término que para los franceses designa el período más nacional de su literatura, el más independiente del extranjero y el más admirado de Europa, evoca para el italiano dos siglos de servil imitación, de cadavérica originalidad y de sumisión a las modas y a

las leyes de los maestros del otro lado de los montes. Ábrase una historia de la literatura italiana, la misma que escribió un francés como Henri Hauvette (A. Colin, 1906). En ella se encuentra el término "clasicismo". Pero no implica nunca elogio o mérito: "Por el sistemático abandono de todas las tradiciones medievales, el Renacimiento propiamente dicho naufraga en el estéril clasicismo" (p. 248), o "la influencia clásica ahoga la libre expresión de los sentimientos" (p. 259).

Si en Italia hay clásicos, no es en los siglos que vieron el nacimiento del Tasso, Galileo, Metastasio y Alfieri donde habría que buscarlos, sino más bien entre los escritores de una Italia más independiente y que halla en sus recuerdos antiguos la promesa de un renacimiento nacional al propio tiempo que lecciones de arte: Foscolo, Leopardi, Carducci y D'Annunzio. En vano se discutirá si los más grandes de estos poetas son clásicos o románticos. Ambos términos son igualmente impropios y erróneos si se aplican a los escritores de Italia. Estos autores del siglo XIX son rebeldes y solitarios: protestan airadamente contra su público y su ambiente, inclusive contra el universo entero y la "infelicidad" humana. Están tensos en una aspiración orgullosa hacia lo sublime y lo heroico, cargados de nostalgia del pasado. Para Italia son clásicos, es decir, grandes escritores nacionales; para el resto de Europa son románticos que han llevado más lejos que los románticos ingleses o franceses el byronismo o el hugoísmo, es decir, el culto de la palabra y de la actitud muchas veces melodramática. Pero apenas si ayudarán a sus compatriotas (y tampoco Alfieri les ayudará mucho más) a comprender a Racine o a Bossuet.

Nos limitamos a señalar en pocas líneas, en el ori-

gen de muchas incomprensiones de los países latinos hacia el siglo XVII francés, la mentira de las analogías verbales y de las categorías críticas que difícilmente se exportan de un país a otro sin confusión. El prejuicio que durante largo tiempo presentó a la literatura francesa clásica como la continuación de las literaturas de Grecia y Roma perjudica igualmente a la libre comprensión del clasicismo francés en Italia: es natural y legítimo que un italiano que vive en las cercanías de la bahía de Baia, de Tívoli o del Clitumno sienta más vivamente la poesía de las *Geórgicas* o de las *Odas* de Horacio que la de Racine o La Fontaine. Fácilmente se indispondrá con la crítica torpe que elogia al siglo XVII francés no por ser francés, como esencialmente lo es, sino por ser latino o griego. A medida que nos alejemos de los seudoclásicos y de los La Harpe y hasta de los Voltaire que pretendían proponer a toda Europa las reglas de su propio gusto, el escritor italiano deja de tener razones en qué apoyar su aversión a lo francés. En la época romántica, Manzoni, por rebelde que fuese contra la ley de las unidades, supo hablar de Racine con una comprensión penetrante y simpática.[5] De Sanctis, Croce y Lugli elogiaron al autor de *Fedra*, y el mejor libro que hasta hoy poseemos sobre la historia de la crítica raciniana se debe a la pluma de un erudito italiano, Fubini (núms. 251, 66, 176, 177, 116, 117). La joven Italia, en un grupo como la *Ronda*, en 1919-1922, o con un poeta como Giuseppe Ungaretti, no tuvo a menos propugnar, como muchos franceses de este si-

[5] En su *Carta a M. Chauvet sobre las unidades de tiempo y de lugar*, Manzoni protesta contra la estrecha comprensión de Racine que era entonces la de los admiradores neoclásicos del dramaturgo; se niega a ver en la aplicación de ciertas recetas lo esencial del arte raciniano: "¡Oh! ¡El gran arte de Racine no se preocupa por tan poca cosa!" (nº 179).

glo, un clasicismo rejuvenecido y concebido ampliamente. La disciplina libremente consentida, la pasión contenida, la inmolación de las excentricidades individuales a una entidad superior y abstracta son cualidades que no desagradarán sin duda a las generaciones transalpinas que de buen grado reniegan del flamígero D'Annunzio. Por desgracia, en ese país parece más difícil que en ningún otro realizar esta separación entre literatura y política que caracterizó tanto al clasicismo del siglo XVII como a los éxitos más raros de Keats, Flaubert o Paul Valéry, como difícil es captar la atención del extranjero por puras creaciones estéticas, no sólo por reivindicaciones penosas y por los excesos de un orgullo hiperestésico.[6]

El despertar intelectual que sacudió a España desde los últimos años del siglo XIX, planteando con agudeza el doble problema de la originalidad de España y de las relaciones entre la península ibérica y la Europa moderna, no dejó de considerar con renovada curiosidad el racionalismo o el clasicismo de Francia. Varios de los prosistas y pensadores de la España actual cuentan entre el par de docenas de los espíritus más sutiles, más expertos en el juego de las ideas y más originales en sus paradojas de toda la Europa moderna.[7] Sin embargo, hay que

[6] Uno de los más cosmopolitas e ingeniosos críticos italianos observaba en 1931 que la literatura italiana, por su tormento interior, por su inquieta aspiración a lo sublime y a veces a lo hinchado y a lo ampuloso, por su nostalgia de la grandeza dantesca que pesa desde el principio sobre todos sus esfuerzos creadores, es bien poco clásica y se aproxima más al espíritu bizantino que a la Antigüedad (G. Borgese, *Il senso della letteratura italiana*, nº 32, 1931). Señalemos aquí además que la nueva *Enciclopedia italiana* contiene en su volumen X un buen artículo sobre el clasicismo, obra del profesor Alfredo Galletti.

[7] Pensamos, en diferentes dominios, en Unamuno entre los muertos, y en Ortega y Gasset, Madariaga, Eugenio d'Ors, Américo Castro, etc., entre los que viven. La *Revista de Occidente* fue,

confesar que, a pesar de todos los esfuerzos de algunos intelectuales, un muro continúa separando a dos países que jamás consiguieron abolir de entre ellos a los Pirineos. A los ojos de los franceses, la grandeza y la decadencia de España proceden de no haber conocido o asimilado los siglos XVII y XVIII: Descartes, el mismo Racine, Montesquieu y Voltaire. El español responde que le importa poco producir constituciones, libros universales y sistemas científicos, y prefiere dar almas al mundo. Transportar más allá de los Pirineos el racionalismo cartesiano y la geometría psicológica de Corneille o de Racine parecen al español un atentado contra su originalidad nacional. Nadie lo ha proclamado más abiertamente que don Miguel de Unamuno, el brillante apologista del sentimiento trágico de la vida, para quien sólo Pascal parece encontrar la gracia entre nuestros escritores clásicos.[8]

Algunos esteticistas contemporáneos de España e Italia se han dejado ganar por una súbita ternura hacia el barroco, y creen honrar al clasicismo francés declarándolo menos aburrido y pesadamente

durante algunos años entre las dos guerras, una de las mejores de Europa y, en cierto sentido, una de las más acogedoras de un clasicismo superior. Véanse núms. 69 y 2.

[8] M. de Unamuno, en un vivo ataque contra el clasicismo a flor de piel que ciertos españoles europeizados toman de los franceses: *Ensayos* (Madrid, Fortanet, vol. VII), "Arbitrariedades. Sobre la europeización". Otro escritor de lengua española, en un ensayo lleno de humor y de finura que sobre Montherlant escribió en francés el eminente peruano Ventura García Calderón *(Explicación de Montherlant*, Bruselas, Cahiers du Journal des Poetes, 1937, p. 39), se conduele, oh sacrilegio, de que Racine no haya "tenido la suerte de nacer fuera de Francia... Está confinado en su parque zoológico del que no debe saltar la cerca; ...sorprendente ingeniero real con torrentes a su servicio que debe canalizar mediante un juego frívolo y sutil de fuentes mitológicas... Apuesto a que, como al inglés, le hubiese gustado ver aplaudir sus desbordamientos en un teatro lleno de marinos borrachos." No cabe defomar más al poeta de *Andrómaca*.

convencional de lo que se creía, porque encierra varios elementos de esta nueva categoría de lo bello: el barroquismo. Así, la gastada antítesis "clasicismo-romanticismo" se sustituye en estos innovadores por la oposición "clásico-barroco", que a sus ojos es de otra suerte fundamental, y las incomprensiones entre los críticos de diversos países se multiplican. Los franceses, para quienes el término evoca ideas de extrañeza exagerada y enfermiza, de ridiculez de mal gusto, se resistieron obstinadamente a la deificación del barroco. ¿Se rehabilitará alguna vez entre ellos esta palabra, como rehabilitaron el gótico los románticos? Deseemos que ocurra con un esfuerzo de claridad y precisión semántica en la definición de la palabra y del concepto, que hasta ahora casi no se encuentran en los apologistas del barroco.[9] Mientras tanto, no se aclara mucho nuestro conocimiento del siglo XVII europeo viendo en él, no el siglo de la razón clásica, sino del barroco representado por el Greco, Rubens, Rembrandt y los hermanos Le Nain. La academia de espíritus libres que se reunieron en Pontigny para la "década" primera del año 21 escuchó las más increíbles comunicaciones, que tendían por ejemplo a calificar de "barrocos" el gusto de lo pintoresco, el gusto de

[9] Benedetto Croce adoptó el término para designar la literatura y el arte italianos en los dos siglos que van de la muerte del Tasso a las tragedias de Alfieri: *Storia della eta barocca in Italia*, nº 67. Esta denominación cronológica, preferible a "clásico" o "seudoclásico", es muy aceptable con tal de que llegue a ser ampliamente aceptada, y puede lograr la revalorización de los arquitectos, los pintores y, en menor medida, los escritores de ambos siglos, y una percepción mejor de los lazos entre el romanticismo y el arte de los años 1600-1800. Otros esteticistas llegan mucho más lejos y ven en el barroco una "constante histórica", la rehabilitación de la cual debe trastornar todos nuestros cánones de belleza: se trata de los alemanes, por lo demás eruditos e ingeniosos, Weisnach y Worringer, y de un catalán, Eugenio d'Ors, cuyas paradojas pronto degeneran en desconcertantes cabriolas de sofistas: *Del barroco* (nº 211).

la caricatura (Hogarth, J. Callot), la curiosidad por el folklore, el amor del paisaje, en fin, el sentido del movimiento. Baalbec sería ya, entre los antiguos, el triunfo del barroco, y barroco igualmente el descubrimiento de la circulación de la sangre, ya que sustituyó un símbolo estático por un símbolo dinámico y el barroco es la forma que se eleva mientras que lo clásico es la forma que pesa.[10]

No insistiríamos en discutir la legitimidad de esta nueva categoría estética si los admiradores de la España de Churriguera y de Góngora, del Portugal "manuelino" y de la Italia, la Austria y la Europa central de los siglos XVII y XVIII la juzgasen útil y fecunda para la comprensión de sus países.[11] Pero nos parece poco provechoso introducirla en la historia —no ya de la arquitectura o del arte—, sino de la literatura de Francia. Los pontífices de esta nueva constancia estética, en efecto, no pierden ocasión de demostrar su soberanía universal descubriendo elementos barrocos en "Poussin, Racine, Molière, Montesquieu o Voltaire, y desde luego en

[10] Un universitario francés, André Moret, ha escrito una tesis sobre el *Lyrisme baroque en Allemagne* (Lille, Bibliothèque Universitaire, 1936). Define el barroco bastante contradictoriamente, como un fenómeno histórico que se sitúa entre la declinación del Renacimiento y el comienzo del período clásico. Para defender lo contrario de estas reglas, el barroco tendría que haberlas conocido por lo menos.

[11] Esta teoría del barroquismo del descubrimiento de la circulación sanguínea es de Sigerist, profesor de historia de la medicina en Leipzig. He aquí algunas de las fórmulas que Eugenio d'Ors propuso en su intento de dilucidación en francés (nº 211, p. 131): "Como todo clasicismo es por principio intelectualista, resulta, por definición, normativo y autoritario. Como todo barroquismo es vitalista, es también libertino y traduce un estado de abandono y veneración ante la fuerza... El barroco tiene un sentido cósmico muy claramente revelado por el hecho de su eterna predilección por el paisaje... El barroco contiene siempre, en su esencia, algo de rural, de campesino." ¡Benditos sean, Señor, las ideas claras y precisas y los prudentes y empíricos métodos universitarios!

Corneille y Pascal" (Eugenio d'Ors, nº 211, p. 120). Rechazamos la forma sistemática de sus afirmaciones y los peligros de esta analogía que a contrapelo quiere encontrar en torno a Descartes y Bossuet los mismos rasgos que por entonces señalan la historia de Italia, Alemania o España, como rechazamos el error inverso que se propusiera encontrar en España o Italia un clasicismo análogo al de Francia, pero de inferior calidad. Ningún historiador de la literatura del siglo XVII desconoce ya hoy el gran lugar que la Contrarreforma, el preciosismo, el "marinismo", la Calprenède, Quinault y el énfasis a la española ocuparon entre 1600 y 1660. Sin embargo, de ningún modo se puede hacer de estos sesenta años una era barroca que sucediese al Renacimiento, seguida de una era clásica a partir de 1666, y ésta seguida a su vez por un nuevo período barroco gracioso llamado el rococó (Marivaux, Watteau, etc.). Nos parece más prudente afirmar de nuevo la persistente autonomía de cada literatura importante de Europa, aparte de superficiales influencias, y repetir que el clasicismo francés es clásico precisamente porque dominó, integró y depuró tanto el barroco anterior como el latente romanticismo que advertía y alimentaba en sí.[12]

C. ALEMANIA

"¿Hay clásicos alemanes?", preguntaba Nietzsche (nº 205, aforismo 125).[13] Y se apresuraba a res-

[12] El crítico danés Valdemar Vedel nos parece de lo más prudente cuando sostiene (nº 295, introducción) que es bueno partir del Renacimiento y del barroco para entender el clasicismo, pero que se le comprenderá mejor si se le *opone* al barroco.

[13] Sainte-Beuve anotó en sus *Cahiers:* "No comprendo que se diga: los clásicos alemanes" (nº 250). La cuestión no ha dejado de ser actual ni de plantearse. Véase un artículo de Josef Hofmiller publicado en 1938, "Gibt es Klassiker?" (nº 150).

ponder negativamente a su pregunta, separando al mismo Goethe de la falange de los clásicos, de esos "treinta libros perfectos" que habrían de ser el único alimento intelectual de Europa en la era de barbarie que entrevio el profeta del eterno retorno.

La cuestión del clasicismo alemán y de la actitud alemana hacia el clasicismo francés es una de las más embrolladas que existen. En efecto, entre los países de la Europa occidental, sólo la Alemania moderna abre su literatura con una era "clásica" o más bien con la imitación de un clasicismo extranjero, sin que una pasión desbordante hubiera justificado en el siglo XVI esas reglas y convenciones. Opitz (1597-1639), reformador de la versificación alemana, y sobre todo Gottsched (1700-1766), legislador del Parnaso alemán y autor de un "arte poética" sesenta años después que Boileau, pidieron a Francia un clasicismo prestado. Wieland, sin genio pero con cierto encanto, fue todavía un admirador de los clásicos. Pero desde la segunda mitad del siglo XVIII a Alemania le es difícil distinguir entre el clasicismo del reinado de Luis XIV y la *Aufklarung*, entre las tragedias de Racine y las de Voltaire, entre Molière y Diderot o el drama burgués. Lessing, que en cierto sentido es el crítico de la Ilustración en Alemania, se erige, a menudo con pequeñez, en enemigo literario del siglo XVII francés como nunca lo fueron Voltaire o Diderot.[14]

Sucede, pues, que la influencia del clasicismo francés es demasiado tardía en Alemania para haber

[14] Por lo menos en sus teorías literarias, pues en la práctica los dramas de Lessing se hallan mucho más próximos al teatro francés que a Shakespeare. En Francia, los más audaces o los más avanzados en política (desde Voltaire hasta los amigos pasajeros del comunismo que fueron Anatole France y André Gide) siempre han sido, sin duda por contrapeso, los más tradicionalistas y los más apegados a cierto clasicismo en materia de lengua, de estilo y de arte.

podido ser fecunda, y no produjo nada vivo ni nacional. Por reacción contra la influencia de este clasicismo y de la crítica francesa que lo veneraba, la moderna literatura alemana se ha encontrado a sí misma. Goethe en su autobiografía, Herder cuando se encontró con Goethe en Estrasburgo, juzgaban estériles y sobrepasados el clasicismo y el intelectualismo franceses. Contra Racine y Boileau, invocaban a Shakespeare o el folklore y las literaturas que entonces se creían espontáneas y primitivas. Winckelmann, por su parte, pedía el retorno a los verdaderos clásicos, a los de Grecia (o a veces a los de la Italia helenizada), y Schlegel, poco después, preconizaba el culto de Calderón.

Alemania tuvo, pues, en opinión de quienes se complacen en estas categorías, primero su edad barroca, después su romanticismo y en tercer lugar su clasicismo, todo en el espacio de un siglo (1700-1800). (Véase F. J. Schneider, nº 252). Ese romanticismo de 1767-1787, juvenil, turbulento, excesivo, de los revolucionarios del *Sturm und Drang* no tenía tras él, por consiguiente, una herencia clásica nacional, como la tenían los franceses y los ingleses del siglo XIX cuando se alzaron contra Boileau y Racine, contra Pope y Dryden. Pero casi en el mismo instante (*Los Bandidos* de Schiller son de 1781 y el *Don Carlos* de 1787), e inmediatamente después de dar a luz la más romántica de las novelas, el *Werther*, Goethe se traslada a Weimar, conoce la tranquilizadora influencia de Mme. de Stein y emprende su viaje a Italia (1786-88). A los ojos de sus compatriotas pone cara de clásico y se complace por algún tiempo en este papel de oráculo y de olímpico. Entre tanto, una nueva generación, que nació entre 1767 y 1777 (los dos Schlegel, Hölderlin, Novalis, Tieck, Wackenroder, Schelling y Kle-

ist), designada a veces como el grupo de Jena, protesta contra el clasicismo de Weimar y emprende de nuevo, con más misticismo y filosofía soñadora o nubilosa, la tentativa romántica del *Sturm und Drang*. El movimiento de la Joven Alemania, que en 1830 sucederá a la gran época de la literatura y la filosofía alemanas, no puede ser calificado como clásico a pretexto de haber combatido el romanticismo. No los caracterizan la serenidad, la perfección artística, la disciplina, la aceptación de su ambiente y su público, ni siquiera simplemente la excelencia, a pesar de todo el encanto de la prosa y de los versos de Heine.

Lo cierto es que la literatura alemana se presta menos que cualquier otra en Europa a estas clasificaciones en grupos y escuelas. Para ella sobre todo es verdad el dicho de Rémy de Gourmont: "Todo coexistió siempre". Este desorden, que con frecuencia ha sido fuente de riqueza y de originalidad creadora, podría reducirse todo lo más a una sucesión de generaciones diversas, más intelectuales y ávidas de equilibrio unas, embriagadas otras por su convicción de que "Gefühl ist alles" (el sentimiento está en todo). Los malentendidos que en Alemania han perjudicado, hasta estas últimas decenas de años, una mejor interpretación y una utilización prudente del clasicismo francés, obedecen, pues, a razones históricas, y especialmente a la ausencia total de paralelismo o de sincronismo entre la evolución literaria de Alemania y la de Francia, y a la confusión entre los siglos XVII y XVIII franceses, entre el clasicismo viviente de Pascal, Racine y hasta Boileau y el cadavérico seudoclasicismo de sus imitadores, en que incurrieron los críticos alemanes. El clasicismo alemán (aún el de Goethe, y desde luego *Die Braut von Messina* y *La doncella de Orleans* de

Schiller) se propuso como tal con una conciencia de sí y un exceso de especulaciones académicas que más de una vez entristecen al lector de la correspondencia entre Goethe y Schiller. Al contrario del prejuicio corriente, en la literatura de Alemania y no en la de Francia es donde la crítica gravitó siempre más pesadamente sobre la creación.

Un observador francés de esta literatura, sin nacionalismo fanático y sin presunción, puede permitirse encontrar que esta mediocre utilización por los alemanes de las enseñanzas del clasicismo francés fué lamentable para ellos y para toda Europa. El sentido de la mesura (concebida no como una regla escolar o una prudencia restrictiva, sino como un medio de exploración en profundidad y a un crecimiento de la fuerza gracias a la sobriedad y a la discreción) es sin duda lo que de Poussin o Racine hubiese podido incitarlos a conjugar aquella mesura con su atracción por el vértigo y por esa insolencia modelada por el orgullo que los griegos llamaban "hubris". Su novela, su teatro, su estética y su pintura, tan deliberadamente alzadas hacia el símbolo y la filosofía, quizás habrían ganado con ello en pureza y en duración.[15] Un gran escritor francés de hoy, que no es sospechoso de nacionalismo miope ni de cerrazón contra la música, André Gide, que

[15] A los alemanes les cuesta cierto trabajo deshacerse del prejuicio (desgraciadamente justificado en apariencia a causa de algunos neo-clásicos franceses) que no ve en la "mesura", tan cara a los franceses, más que pobreza y desconocimiento de los abismos. Uno de los franceses más europeos y "dinámicos" de hoy, Henri Focillon, lo hacía observar muy justamente en las conversaciones goethianas de 1932: "Una definición de Francia por la mesura es una definición precaria e incierta, si es que con ello se entiende negarnos el sentido de la riqueza humana y el don de colaborar en la fecunda ilusión de una humanidad superior; ...en lo que nos concierne, la mesura debe considerarse como un equilibrio, no como un límite." *Entretiens sur Goethe* (Instituto de Cooperación Intelectual, 1932), p. 89.

además no dejó de gustar de los poetas de Alemania desde el Goethe del *Segundo Fausto* hasta Rilke, expresó así en una fórmula el fracaso más constante de los escritores alemanes: su impotencia para crear figuras. "No saben pintarse a sí mismos; no saben pintar en absoluto. Tal es la falla de su cultura. El gran instrumento cultural es el dibujo, no la música. Esta desase a cada uno de sí mismo; le expande vagamente. El dibujo, por el contrario, exalta lo particular, lo precisa; por medio de él triunfa la crítica" (nº 122, p. 13).

No hay clasicismo, pues, en la historia literaria de Alemania; es decir, no hay un conjunto de escritores que hayan impulsado mucho el estudio del hombre interior o el del hombre en sociedad y que hayan creado, gracias a un acuerdo con su público y con su tiempo, un teatro alemán, una prosa alemana, un arte de belleza indiscutida y susceptible de servir como modelo a las generaciones por venir. Esto de ninguna manera significa que Alemania no haya alcanzado desde luego las cumbres más gloriosas (en la filosofía, en la lírica, en la música), ni implica juicio alguno de valor desfavorable: sólo que el punto de comparación y el punto de partida normal para el alemán que desea comprender el clasicismo de Francia es el único clásico alemán, Goethe.

Un profesor alemán de literatura francesa, E. R. Curtius, escribió para el público francés un artículo con ocasión del centenario de la muerte de Goethe y lo tituló: "Goethe o el clásico alemán" (nº 71). Tomando su definición del clásico de uno de los más superficiales y discutibles artículos de Sainte-Beuve, E. R. Curtius asignaba al autor de *Fausto* un lugar entre las divinidades de un templo del gusto ampliado. "Con él (Goethe), Alemania penetra en

el templo clásico." La originalidad del gran escritor alemán es triple según su panegirista: es (con Mozart) el único clásico verdadero del siglo XVIII; es el primer genio clásico tanto por su vida como por su obra, y cuya vida, contada por él mismo y por muchos comentadores, es hasta más clásica y ejemplar que su obra; es, por último (y la afirmación parecerá discutible a los admiradores de las dos obras más paganas y quizás las más clásicas de Goethe, la *Elegías romanas* y el *Diván)*, el primero y único clásico protestante.

Los franceses y los demás pueblos que no son alemanes no se opondrán, como se opuso Nietzsche, a ver un clásico en Goethe, un genio bastante grande, en efecto, para constituir por sí sólo todo el clasicismo alemán. Pero les impresiona todo lo que en Goethe desborda el clasicismo y todo lo que le separa del clasicismo francés y del de los antiguos. No insistamos en los aspectos burgueses de este genio que admiró hasta el fin a un Béranger, ni en el pavor egoísta ante el desorden, el riesgo y el heroísmo que en ocasiones hacen angosta la prudencia de Goethe. Racine, Molière, acaso Sófocles y Aristófanes fueron burgueses también a su modo, pero han tenido la suerte postuma de que ningún "famulus" transcriba para los siglos venideros sus solemnes conversaciones. Es más desconcertante sentir perpetuamente, detrás de los esfuerzos clásicos de Goethe, una tensión (el *Streben)*, una tiesura aplicada que lo alejan de la soberana facilidad que poseyeron los más grandes helenos o los mejores franceses del siglo XVII. Entre aquél y éstos persiste toda la diferencia que separa una realización voluntariosa, pacientemente conseguida a pesar de un ambiente y un momento desfavorables, y la armoniosa creación que brota de un alma serena

y de una colaboración implícita con el público y la época.

Tal es sin duda la razón por la que la *Ifigenia en Táuride*, pese a sus grandes bellezas, nunca conquistó un auditorio extranjero y ni siquiera lectores entusiastas fuera de Alemania. El drama conserva siempre algo de una imitación de lo antiguo. Su helenismo está demasiado espiritualizado o demasiado cristianizado. La nostalgia que sufre la heroína, añorando en el destierro su patria lejana,

Das Land der Griechen mit der Seele suchend,

es la queja romántica que brota, a pesar de toda la serenidad aparente, de esta tragedia de forma clásica. Un romántico de corazón, como Taine, el francés del siglo XIX que mejor ha saboreado a Goethe, pudo ver en la *Ifigenia* alemana "la más pura obra maestra del arte moderno" (nº 270); Barres, otro hijo del Oriente que oraba a Santa Odilia, prefiere invocar las heroínas de Corneille y de Racine "mejor que a la noble dama, un tanto grasosa, de la corte de Weimar" (*Voyage de Sparte*, cap. XII). Los más imparciales eruditos modernos que han planteado la pregunta insoluble: "¿Cuál es más griega, la *Ifigenia* de Racine o la de Goethe?", la resuelven a favor del dramaturgo francés.[16]

[16] Véase G. Dalmeyda, en su concienzudo y mesurado estudio sobre *Goethe et le drame antique* (Hachette, 1908). George Brandes, danés más próximo a la cultura alemana que al clasicismo francés, se pronuncia igualmente en favor de Racine y sostiene que los franceses están en general menos lejos de los griegos que los alemanes de los siglos XVIII y XIX (*Die Hauptstroemungen der Literatur des neunzehneten Jahrhunderts*, traducción alemana, Berlin, Duncker, 1872, vol. I, cap. XII). H. J. C. Grierson (nº 135, pp. 52-53) declara asimismo: "Los dramas de Racine son más auténticamente clásicos que los de Goethe o Arnold, precisamente porque expresan por completo el espíritu del francés de su época, y porque su forma no es mera imitación de lo antiguo, sino forma viva."

¡La serenidad! Goethe habla de ella a menudo; pero la celebra y la desea demasiado para haberla poseído realmente como uno de esos dones naturales de los que no se hace caso porque se hallaron ya en la cuna. Los hombres del siglo XVII francés despreciaban la Edad Media, pero sin dudar ni aun sospechar que hubiese alguien bastante loco como para encontrar la belleza en aquellas bárbaras creaciones de los godos. ¿Acaso el olímpico de Weimar era un clásico seguro de sí, impasiblemente confiado en su sabiduría, cuando se negaba a contemplar los frescos de Giotto, cuando en Asís evitaba una sola mirada a la doble basílica franciscana y no adoraba más que el frágil templo de Minerva que hay en la misma ciudad? ¿No es mucho más un romántico impenitente, que a fuerza de disciplina y autosugestión reprime en sí los impulsos del romanticismo? El mismo Goethe dejará algunas de las observaciones más románticas (¿no podría decirse que las más surrealistas?) sobre el papel del inconsciente y el demonismo en toda creación artística. En 1827 dió el significativo título de *Fantasmagoría clasico-romántica de Helena* al acto III del *Segundo Fausto*, la menos clásica de las grandes obras de la literatura moderna. En 1828-29, la víspera de su muerte, repudia al fin el vano debate entre clásicos y románticos, considerándolo como "el amontonamiento de reglas de una época envejecida y afectada".[17] Celebra los libros de los jóvenes románticos franceses y predice para su literatura, desprendida al fin de la estrecha servidumbre seudoclásica, el papel principal en la nueva Europa y en la "literatura universal", de la que entrevé la próxima formación.[18]

[17] Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, 17 de octubre de 1828 y, sobre el mismo tema, 6 de diciembre de 1829 (nº 131).

[18] Goethe, carta del 18 de junio de 1829 al conde de Reinhard,

D. INGLATERRA

La literatura de Inglaterra y la de Francia son las únicas de las literaturas de la Europa moderna que han conocido un desarrollo continuo desde la Edad Media. Es aquélla, pues, la única cuya evolución puede parecer lo más exactamente paralela y comparable a la de Francia. Pero tales comparaciones amenazan ser de lo más desconcertantes precisamente cuando parecen más legítimas. En efecto, si no hay dos literaturas más próximas entre sí que la inglesa y la francesa, tampoco las hay que, como ellas, se hayan incomprendido y desestimado mutuamente con más frecuencia. Sus mismos entusiasmos (por un Ossian, un Walter Scott, un Byron, un Aldous Huxley, o a la inversa, por un Du Bartas, un Alejandro Dumas, un André Maurois) no han hecho más que acentuar la profunda incomprensión recíproca de estas dos naciones.

El período llamado clásico que los ingleses distinguen en su literatura es, sin duda alguna, el que más se aproxima al clasicismo francés de toda la Europa literaria; pero precisamente porque se asimiló las influencias francesas y las transformó en materia original, creó un clasicismo peculiar, de una coloración general muy diferente del francés, y que suele fundarse además en una interpretación parcial o errónea del francés.

Hasta el punto de que el mismo parecido entre los dos clasicismos de Francia e Inglaterra, y, por vía de consecuencia, el descrédito en que más tarde

embajador en Francfort: "Es verdaderamente maravilloso ver el vuelo que ha tomado el francés desde que ya no está encerrado en ideas estrechas y exclusivas... Los franceses tienen ya el presentimiento de que su literatura ejercerá sobre Europa la influencia que ya había conquistado en el centro del siglo XVIII, y esta vez la influencia se ejercerá por medio de ideas más elevadas."

cayó el clasicismo inglés en el aprecio de una generación de innovadores románticos, han perjudicado grandemente al clasicismo francés en la mentalidad de nuestros vecinos. Paralelamente a los esfuerzos de los comparatistàs, que se apegan a las analogías entre las diversas literaturas y a las corrientes de influencias impuestas a los extranjeros por el prestigio de nuestro gran siglo (véanse los libros de D. C. Fisher, A. F. Clark, A. H. Upham, R. Wollstein, núms. 106, 54, 285 y 309), es bueno insistir igualmente en la arraigada originalidad de un período de la literatura inglesa que no es afrancesado más que en apariencia y superficialmente. La estimación del clasicismo francés en Inglaterra se ha resentido mucho tiempo de la comparación implícita con el supuesto clasicismo ingles; no es malo medir toda la distancia que los separa y poner a los ingleses en guardia contra la frecuente tentación de aproximar al suyo y de interpretar por él al clasicismo francés, que es único en sus faltas y en sus virtudes, como todo lo qúe en literatura es original.

La llamada fase clásica de la literatura inglesa abarca aproximadamente los cincuenta y dos años que transcurren entre la Revolución de 1688 y el advenimiento del Jorge III. Pope nació en 1688, Richardson en 1689 y Samuel Johnson, Hume, Sterne, Gray y Horacio Walpole alrededor de 1712. Desde 1740-45 aparecen los primeros síntomas de lo que llamamos hoy el prerromanticismo, y la tonalidad dominante del período comienza a cambiar.

Por diversos rasgos, tan conocidos que nos abstendremos de señalarlos largamente, este período parece ofrecer al principio como una imagen, a veces como un reflejo del clasicismo francés, que desde 1688 había comenzado a debilitarse. Acaso por primera vez, la literatura inglesa irradia alrededor

de un foco único, Londres, donde nacieron Pope, De Foe y Gray, donde se concentraron los maestros del gusto literario de entonces, Addison, Fielding y Johnson, que cantaron los *Trivia* de John Gay. Su público se reduce a la sociedad elegante de los salones y de los cafés, a la corte y a la ciudad, prolongada ésta en algunas residencias campestres, Windsor, Twickenham, Strawberry Hill, como Auteuil, Saint-Germain y Versalles, que se habían sumado a París. La búsqueda de la intelectualidad, el gusto por lo racional y lo razonable, la lucidez de humoristas amargados (Swift, Arbuthnot) o frívolos (Sterne), ardientemente críticos, vueltos por completo hacia el presente y la realidad positiva, desdeñosos de las quimeras de la imaginación y del lirismo nostálgico y tembloroso, en fin, el gusto por el orden social, político y estético, por la cortesía que celebrara Lord Chesterfield: todo esto parece reproducir el éxito anterior del clasicismo francés, no sin cierto sabor nacional peculiar.

Pero no son menos sorprendentes los puntos de divergencia para quien quiera recordar lo que constituía el valor único del clasicismo de Francia. El mismo hecho de que los escritores ingleses, de Pope a Johnson, se considerasen clásicos, de que consciente o subconscientemente vieran a sus predecesores franceses como modelos y de que desearan llenar cerca de sus compatriotas el papel que bajo Luis XIV habían tenido Boileau, Moliere o La Fontaine, no deja de viciar un tanto la pureza del clasicismo británico. A nuestros ojos el verdadero clasicismo lo es a su pesar, y a menudo sin saberlo. Más aún, si el clasicismo de Francia no era enteramente independiente del extranjero, si había saciado su sed en las fuentes españolas e italianas, al menos trataba de crear un conjunto de obras enteramente nuevo,

tan arraigadamente francés como lo es Moliere frente a la farsa italiana o Racine frente a Eurípides. No ocurrió lo mismo en la Inglaterra del siglo XVIII. Los ingleses, recién llegados al clasicismo, propugnaban las virtudes de orden, lucidez, intelectualidad y maestría de la forma, como acababan de hacerlo los franceses e inspirándose con frecuencia en ellos. En una palabra, su clasicismo parece menos espontáneo y menos interior. Mira de buen grado al otro lado del Canal y parece cohibido por cierto esfuerzo para imponerse la disciplina, las virtudes sociales y mundanas, el estilo refinado que los franceses parecían poseer por efecto de cierta gracia más natural y que estaban como nacionalizados en ellos.

El clasicismo inglés parece así, en el conjunto de la evolución literaria británica, menos nacional que el de Francia. De ningún modo queremos dejar entender con esto que sobreestimamos la proporción de las influencias francesas sobre el siglo XVIII inglés: esa parte es mínima en temperamentos tan originales e insulares como Swift, De Foe, Fielding y Johnson. Pero la era clásica inglesa, por llegar más tarde que la francesa en la evolución literaria del país, reniega a veces con timidez, a veces con una presuntuosa seguridad, de la rica herencia de Chaucer, de Spencer, de Marlowe, de Shakespeare. Tal ingratitud era más grave en Inglaterra que en Francia. En ésta la generación de los clásicos desdeñó a Rabelais y a Ronsard por llegar a ser más "nacional" que ellos y por honrar con sus obras literarias y artísticas el apogeo del poder político y militar del país. En Inglaterra, el grupo de los clásicos se apartó de un pasado demasiado gravoso o demasiado grande para él. Eran pasados los días gloriosos del reinado de Isabel; Inglaterra ya no vibraba con el mismo patriotismo que en los tiempos de

Drake y de Raleigh. El Renacimiento, más tardío que el francés, más rico también, más ambicioso en sus elementos imaginativos, más desordenado y más excesivo, secó las fuentes de inspiración y agotó la capacidad de sorpresa. El clasicismo inglés sintió que el reposo, el apaciguamiento y hasta el prosaísmo burgués debían suceder a la violenta tensión de los cerebros y los corazones a la que un Marlowe, un Webster y un Donne habían sometido a sus compatriotas, y a ejemplo de Francia, se esforzó en cultivar prudentemente el reducido dominio todavía en barbecho, volvió la espalda a sus antecesores.

Sucedió, sin embargo, por uno de esos concursos de circunstancias demasiado sorprendentes para ser puramente fortuitos, que el clasicismo inglés, siglo de grandes talentos y de lumbreras, no produjo genios comparables a los más gloriosos de los isabelinos o siquiera a Milton. Se sabe que se dan estas coincidencias en la historia de las literaturas. Ninguno de los grandes escritores del siglo XVII francés fué un pensador político o un filósofo antirreligioso; en el siglo siguiente, ninguno de los grandes escritores de Francia, por el contrario, procede del campo de los tradicionalistas y de los defensores de la religión. El clasicismo francés es un éxito único porque, en un reducido espacio de tiempo, agrupó a una pléyade de muy grandes escritores, contemporáneos del prestigio político y social de su país y tal vez superiores y en todo caso iguales a los más ilustres tanto de sus antecesores como de sus sucesores. El clasicismo inglés, por complejas razones que dejamos el cuidado de dilucidar a la filosofía de la historia y a la psicología de los pueblos, no coincidió ni con el momento más bello de la grandeza británica ni con la floración de los ge-

nios más grandes de la literatura del otro lado del Canal de la Mancha.

Las consecuencias de este solo hecho bastan para determinar incalculables diferencias en la estimación que estos dos pueblos vecinos hacen de su clasicismo. La palabra "clásico" puede designar en Francia a un gran escritor del siglo XVII y envolver al mismo tiempo un juicio de valor, es decir, implicar que este escritor cuenta entre los más grandes de su país o de todos los países. En Inglaterra, la palabra "clásico" designa a un autor de fines del siglo XVII o comienzos del XVIII. Pero no puede ser, en sí misma, sinónimo de grandeza. Un francés de hoy, por consiguiente, puede con cierto fundamento decirse admirador de los clásicos y afirmar la preeminencia de los escritores del siglo de Luis XIV. Un inglés no podrá pretender razonablemente, salvo por la fuerza de la paradoja, que el período clásico es el más glorioso de su historia literaria. Dryden, Pope, Swift y Goldsmith, cualquiera que haya sido su talento, palidecen hoy, en el conjunto de la evolución literaria británica, entre los gigantes que les precedieron (Shakespeare, Milton) y los gigantes que les sucedieron (Wordsworth, Shelley, Keats, Dickens, etc.).

Otros dos rasgos contribuyen también a diferenciar del francés al clasicismo de Inglaterra. Por ser menos arraigadamente nacional, por constituir una desviación ligeramente artificial del curso central de la literatura británica,[19] este clasicismo es menos

[19] Tal es al menos la opinión de los extranjeros a quienes no ha seducido la boga actual del siglo XVIII inglés. Un crítico norteamericano bien informado escribe, por ejemplo: "En comparación con el clasicismo de Francia, el clasicismo inglés del siglo XVIII, la época del Dr. Johnson y de Pope, fué una desviación breve e ineficaz" (Edmund Wilson, *Axel's Castle*, Nueva York, Scribners, 1932, p. 15). Desde hace una veintena de años (con Edith Sitwell,

puro que el francés. Está ya cargado de prerromanticismo, como dicen hoy nuestros clasificadores. El equilibrio entre las potencias emotivas y la razón que las refrena pareció realizado en Francia a la perfección durante una treintena de años. En Inglaterra está siempre como impuesto y forzado. La verdadera originalidad de la época clásica inglesa reside precisamente en este eterno combate que libra consigo misma para hacer triunfar la razón y el orden, para reprimir los impulsos de la inspiración y los gritos de la pasión. La gracia sensual y la frescura pastoril de ciertos poemas de Marvell, el romanticismo latente de algunas elegías de Pope, la intensidad lírica de los mejores trozos de Dryden, el realismo y la savia popular que afloran en Fielding o en el autor de la *Beggar's Opera,* las preocupaciones moralizadoras de Richardson y Johnson, en fin, el humor feroz de Swift, constituyen sin duda, en el conjunto de la literatura europea, la contribución más original del clasicismo inglés. Es bastante decir que este clasicismo gusta por lo que tiene de menos rigurosamente clásico y por los elementos románticos más propiamente ingleses que disimula en sí mismo con discreción.

Por otra parte, llegando más tarde que el de Francia, sucediendo en la misma Inglaterra a dos revoluciones y a las especulaciones filosóficas y po-

David Nichol Smith, Geoffrey Tillotson, etc.), la crítica inglesa toma muy a pecho la poesía de Pope y todo lo que contiene de razón, talento, cálculo, artificio y habilidad. Los términos "razón" y "clasicismo" han venido a ser en su pluma formas elogiosas. Es verdad que había que reaccionar contra el excesivo desprecio del romanticismo hacia la época de Pope. Pero creemos que hay en ello mucho de afectación de profesores con respecto a una poesía que se presta particularmente al análisis y que muestra con facilidad cómo está hecha. Hay asimismo aversión hacia nuestra era de vulgaridad democrática y nostalgia por la literatura y la sociedad de un siglo aristocrático, elegante y razonable.

líticas de Hobbes, Locke y Mandeville, el clasicismo inglés corresponde a dos períodos que nosotros distinguimos claramente en la historia literaria de Francia: el clasicismo del reinado de Luis XIV y la Ilustración del siglo XVIII. La serenidad,[20] el acuerdo profundo y general entre los franceses sobre las cuestiones políticas, filosóficas y religiosas la ausencia de discusión sobre la omnipotencia del rey, que hemos subrayado como rasgos característicos de nuestra época clásica francesa, no se encuentran en grado alguno en Inglaterra. El autor del *Essay on Criticism*, a quien a veces se le llama el Boileau inglés, es también autor de ese *Essay on Man*, cuya filosofía aprobaba y admiraba Voltaire. Bolingbroke, el original Shaftesbury que formuló ya algunos de los principios de la estética romántica, Arbuthnot, Swift, los deístas, Hume, son contemporáneos de los denominados "clásicos" ingleses. Deísmo combativo, crítica destructora, sarcasmo amargo, conmiseración social, reforma política: he ahí otros tantos caracteres que recuerdan a los franceses Montesquieu, Voltaire, Diderot o a los enciclopedistas, pero de ningún modo a Racine y a Bossuet. Estos rasgos son sin embargo esenciales para entender el clasicismo de Inglaterra, muy alejado, como se ve, de lo que en Francia designamos con la misma palabra.

Disponemos también con la contraprueba: los clásicos de Inglaterra comprendieron bastante mal a los que en Francia consideramos como nuestros más puros clásicos, a Racine, a La Fontaine y a Bossuet. La historia de la fortuna de Racine en Ingla-

[20] El siglo XVII inglés es en efecto la época más agitada y no la más serena de la historia inglesa: época de guerra civil, de inquietud y de agitaciones. El lirismo trata entonces los temas más personales (amor y religión, en Donne, Crashaw, Vaughan, Herbert, Marvell), que por el contrario evitaba el siglo clásico francés.

cerra, que todavía no se ha hecho como debiera, lo mostraría claramente. Si Gray gustó del trágico francés, ni Pope ni Johnson lo apreciaron. Las traducciones de las tragedias racinianas al inglés, en todo el curso del siglo XVIII, no sólo son infieles de tan desafortunadas; por las deformaciones que hacen sufrir a los originales, testimonian una incomprensión radical de las cualidades dramáticas y poéticas en que nos parece consistir la esencia de su clasicismo. (Véase F. Y. Eccles, nº 85.)[21] Por el contrario, el francés que, ignorando fechas y clasificaciones de la historia literaria, leyese "ucrónicamente" a los escritores ingleses y dijese ingenuamente cuáles de ellos le causan un placer análogo al que encuentra en los versos de Racine y de La Fontaine, probablemente designaría algunos textos de Dryden, de Marvell, de Milton, y por encima de todos sin duda los de Wordsworth. Este poeta que tenemos que llamar romántico es el autor de los versos ingleses que a un francés le parecen los más clásicos, en el sentido amplio y noble de la palabra, y que quizás lo hubiesen parecido también a un contemporáneo de Virgilio. Pensamos en *Laodamia*, en *An Evening Walk* y en los acentos que con serena dignidad y grave sencillez celebran

> The silence that is in the starry skies,
> The sleep that is among the lonely hills.

[21] El abate Prévost, que fue uno de los primeros en observar el menguado éxito que Racine obtenía en Inglaterra, lo explicaba, como buen anglómano del siglo XVIII, por la seriedad y la profundidad del carácter inglés: "El genio inglés, naturalmente inclinado hacia lo serio, tiene más hondura que delicadeza, prefiere la energía al contento, y cree en general que la elegancia perjudica la fuerza. De ahí la poca estimación que en esta nación se ha dispensado a las obras de nuestro ilustre Racine." (Citado por E. Audra, nº 10, p. 144.)

Si tantas divergencias, juntas a semejanzas tanto más equívocas cuanto más estrechas parecen, separan del francés al clasicismo británico, ¿nos extrañaremos de que a los ingleses les haya costado trabajo durante largo tiempo apreciar a nuestros clásicos? Un estudiante anglosajón aborda en general el estudio de nuestros clásicos después de familiarizarse con Shakespeare y Milton, con los románticos de su país y con los escritores del siglo XVIII inglés. En los clásicos de Francia cree encontrar ante todo una literatura razonable, disciplinada, hábil, pero inferior a las audacias del Renacimiento y a los apasionados impulsos de Shelley y de Coleridge. Pronto descubre, sin embargo. que los críticos y los profesores franceses parecen dispensar a sus clásicos una admiración muy distinta en entusiasmo a la que los ingleses conceden a su "Age of Reason". Y si no se le pone en guardia contra estas analogías, fácil y falsamente se explicará este rasgo por el apego tradicional de los franceses a su siglo de Luis XIV, por su gusto de la intelectualidad, por su exceso de técnica y por su desconfianza hacia la imaginación.

Todos los profesores lo han experimentado en presencia de auditorios extranjeros: si un francés les expone con convicción, pero de la misma manera que lo haría ante sus compatriotas, la belleza de Racine, de La Fontaine y de Corneille o los méritos de Boileau, de Bossuet y de Mme. de Sévigné, el oyente inglés o norteamericano se enternecerá creyendo encontrar en Corneille o en Racine tragedias análogas a las de Dryden o aun al *Catón* de Addison; pondrá casi en el mismo plano a Congreve y a Molière, las fábulas de Gay y las de La Fontaine, a Tillotson, Barrow o Jeremías Taylor y a Bossuet, las cartas de Lord Chesterfield o de Lady

Montagu y las de la Marquesa de Sévigné, el *Essay on Criticism* y el *Arte poética* de Boileau.[22] Hasta deplorará la ausencia, en el siglo XVII francés, de aquellas discusiones políticas y filosóficas, de aquella fe en el progreso y de aquel ardor reformador que gusta en su "Age of Reason" y en los filósofos del siglo XVIII francés. De ahí la diferencia de tono que se comprueba entre los numerosos y simpáticos trabajos, llenos con frecuencia de un entusiasmo casi sorprendente, que los eruditos ingleses y norteamericanos consagran a nuestro siglo XVIII y la frialdad o el silencio de esos mismos eruditos ante el clasicismo francés.[23]

Esta asimilación perezosa, aunque muy natural, entre el clasicismo francés y el supuesto clasicismo inglés explica también cómo estos dos períodos literarios, tan diferentes sin embargo, se han confundido en una misma reprobación y en un desprecio

[22] La magnífica audacia de la psicología raciniana, el lirismo oratorio de Bossuet, el melodioso encanto de las *Elegías* o las *Fábulas* de La Fontaine, fácilmente escapan a los lectores ingleses, que no acceden a olvidar su propia literatura para abordar la nuestra con un espíritu fresco y abierto. Pascal, probablemente a causa de las afinidades entre el jansenismo y el puritanismo, siempre atrajo más a los ingleses, sin que su fulgurante originalidad haya sido bien comprendida. Sólo la superioridad de Moliere en la comedia se ha impuesto casi sin discusión en el extranjero.

[23] Bossuet, Retz, La Fontaine, Saint-Simon, La Bruyère parecen no haber inspirado nunca a la crítica ni a la erudición inglesas y norteamericanas. Por el contrario, la corriente libertina y disidente (de Charron y Vanini a Saint-Evremond, a los autores de viajes extraordinarios, a Bayle y Fontenelle) que une al siglo del Renacimiento con el de las luces, es decir, el aspecto no clásico de la era clásica, es objeto de un interés tan vivo fuera de Francia que su verdadera perspectiva suele deformarse. Para evitar la confusión que señalamos entre el clasicismo francés y el "clasicismo" de Inglaterra, ciertos críticos preferirían reservar al siglo XVII francés el adjetivo "clásico" y llamar "augusto" al período correspondiente de Inglaterra. (Emplean este neologismo francés —"augustéenne"— Middleton Murry, nº 200, p. 358, y Fernand Baldensperger, *Revue de Littérature Comparée*, VII [año 1927], pp. 553-556.)

idéntico al tiempo de la revolución romántica. A los franceses corresponde una gran parte de la condenación, ya que se obstinaron, en el siglo XVIII, bajo el Primer Imperio y todavía más tarde, en comparar su seudoclasicismo artificial, sus timoratas recetas y sus más académicos escritores con los modelos vigorosos y audaces de la gran época. Desde el *Siglo de Luis XIV* hasta La Harpe, Fontanes y Nisard, se enorgullecieron tanto del prestigio universal de su literatura clásica y de su influencia (poco fecunda en conjunto), que ese prestigio y esa influencia aparentaron ser más reales y benéficos de lo que en efecto eran.

Sucedió, pues, que cuando Coleridge, Lamb, Hazlitt, Shelley, Keats, De Quincey y Carlyle abrieron su ofensiva contra la dicción poética del siglo XVIII y el *heroic couplet*, contra la poesía razonable de Pope y las dogmáticas pesadeces de Samuel Johnson, estos románticos pudieron erigirse en campeones del pasado nacional y de la orgullosa originalidad anglosajona contra un siglo de literatura que había degenerado por obra de la influencia francesa. El clasicismo francés había sido tan independiente y tan nacional que el romanticismo pareció al principio como importado del extranjero. Para triunfar de los prejuicios tradicionales, ese romanticismo tuvo que esforzarse en probar que tenía antepasados en la Edad Media, entre los poetas de la Pléyade o entre los "grotescos" del siglo XVII. Toda la sutileza de Sainte-Beuve, toda la elocuencia de Michelet y de Augustin Thierry y el ingenio pintoresco de Teófilo Gautier se emplearon en hacer admitir esta tesis a un público habituado a venerar a sus clásicos como su más preciosa herencia.

Los románticos ingleses tuvieron que esforzarse mucho menos para demostrar que las verdaderas ri-

quezas de su literatura se hallaban en Spencer, en Shakespeare y en los isabelinos caros a Lamb y a Hazlitt, pero no en la importación de un arte frío y elegante, bueno en todo caso para el pueblo esclavo y turbulento que durante veinte años había revuelto a Europa y había trastornado la quietud británica. Hacia 1700-1800, la incomprensión del clasicismo francés fué, pues, general en Inglaterra. Lo continuó siendo durante cerca de un siglo. Se manifiesta ante todo en aquellos brillantes atletas del romanticismo inglés que insultaron a nuestros clásicos, no tanto por repugnancia hacia ellos (pues los leyeron muy poco) como por ser a sus ojos los modelos de un siglo de su propia literatura que despreciaban, y de una generación, diría Keats, "educada en la afectación y la barbarie".

> Ah! dismal soul'd!
> The winds of heaven blew, the ocean roll'd
> Its gathering waves — ye felt it not. The blue
> Bared its eternal bosom, and the dew
> Of Summer nights collected still to make
> The morning precious: beauty was awake!
> Why were ye not awake? ...

Tal era en 1817 el vituperio del joven autor de *Sleep and Poetry*, repudiando a todos los versificadores ingleses del siglo anterior, que, disfrazados de poetas, se habían alistado "bajo la bandera de un tal Boileau".[24] Coleridge y Carlyle, que esperaban de Alemania el secreto de una inspiración metafísica más sublime y de una savia popular más robusta, se mostraban todavía más violentos en su incomprensión brutal de nuestros clásicos. Hazlitt, tan penetrante en ocasiones, se vuelve de una ceguera casi inconcebible cuando se trata de humillar a Racine.[25]

[24] J. Keats, *Sleep and Poetry*, vv. 176-182.

[25] Los textos aludidos de Hazlitt y Thomas De Quincey se indican en nuestro capítulo IV, nota 27.

Shelley se encoge de hombros con aversión ante esta literatura monárquica y cristiana.[26] Landor y De Quincey llegan al insulto grosero o, despojándose de todo sentido del humor (pecado mortal para británicos), proponen que se corrijan los versos de Racine para hacerlos más musicales.

Este desenfrenado romanticismo del otro lado del Canal, apaciguó pronto su vehemencia. Una generación más prudente, victoriana, más clásica, como a veces se la llama, le sucedió desde 1860. Sin embargo, ni Macaulay, ni Thackeray, ni Matthew Arnold, ni Ruskin, ni aun el sutil Walter Pater comprenderán o apreciarán mucho mejor el clasicismo francés.[27] Habrá que esperar nada menos que el advenimiento de un siglo nuevo y de un nuevo espíritu, el lento agotamiento del romanticismo inglés, que con Swinburne, Hardy, Oscar Wilde y otros se hizo semidecadente, para modificar la opinión británica sobre la literatura francesa del reinado de Luis XIV. (Véanse núms. 156, 87, 89, 201 y 311.)

Puesto que la palabra "clásico" es para muchos un sinónimo de excelente o superior, puede parecer una prueba de ingenua fatuidad, en un francés, insinuar que el clasicismo de su país es el único auténtico y que los demás pueblos no han poseído sino copias borrosas de ese modelo supremo. ¿Acaso los franceses eran, pues, entre las naciones modernas,

[26] Véase nuestra obra sobre *Shelley et la France* (El Cairo, Publications de l'Université Egyptienne, 1935), pp. 71-73.

[27] Matthew Arnold ha hecho en ocasiones el elogio del clasicismo francés. Por ejemplo, proclamó ante un auditorio norteamericano: "En Inglaterra y Estados Unidos, la literatura francesa del siglo XVIII es particularmente apta para hacer mucho bien, y nada más que bien". M. Arnold, "Numbers", en *Discourses in America* (Nueva York, Macmillan, 1885, p. 53). En conjunto sirvió sobre todo a la gloria de Renan, Sainte-Beuve, Joubert, Maurice de Guérin y Senancour: no comprendió muy bien la literatura francesa del pasado. Pero debemos inclinarnos ante un hombre que tuvo el valor de leer y releer el insoportable *Obermann*.

los únicos predestinados a ser clásicos? ¿Corresponde el clasicismo, en su carácter nacional, a algunos rasgos fundamentales y originales? Podría sostenerse así con ayuda de muchos argumentos que proporcionarían a cual más la historia, la geografía, la psicología de los pueblos, quizás también la antropología y la etnografía. Igualmente se podría demostrar que ni las catedrales góticas, ni los troveros de la Edad Media, ni las Cruzadas, ni Rabelais, ni aun Montaigne permiten prever el clasicismo que advendría en el siglo XVII, y que los franceses, clásicos en 1660, no lo eran en 1580 mucho más que los ingleses o los españoles de entonces.

Hoy no podríamos ya, sin demostrar un estrecho prejuicio o una ceguera deliberada, pretender que el clasicismo resume todo lo mejor de Francia y que la Edad Media o el siglo XIX fueron menos franceses o menos grandes que la época del Rey Sol. Contentémonos con repetir que, como consecuencia de un concurso de circunstancias diversas, de las que algunas fueron puramente fortuitas, Francia, la primera en el tiempo entre las naciones de Europa y sin duda la única, creó o conoció, en el siglo XVII, este complejo conjunto, literario, artístico y filosófico, al que se ha dado el nombre de clasicismo. En este clasicismo tradujeron los franceses algunos de los más profundos rasgos de su carácter o de su "genio": su gusto del orden, de la lucidez en el conocimiento de sí; su búsqueda de un lirismo discreto y pudoroso, apegado a traducir los objetos exteriores más que el desbordamiento del yo y a encerrarse voluntariamente en un cuadro arquitectónico; su don único para registrar los repliegues de las almas y para comprender e iluminar los secretos motivos de las conciencias y los corazones; en fin, su sentido de la forma y del arte.

Otras literaturas han sido más sublimes, más ardientes o más conmovedoras en la expresión de las angustias de la sensibilidad, o de una audacia imaginativa superior. La misma literatura francesa ha impulsado más lejos en otras épocas la utilización del poder de sugestión de las palabras, las imágenes y los sonidos, y hoy nos hace parecer pobre de resonancia y desprovista de secretos la poesía de un Pope o un Boileau. Pero ningún otro pueblo moderno ha poseído en igual grado la misma combinación de cualidades ni ha creado una literatura "clásica" comparable a la del siglo XVII francés. Y como es casi imposible conocer verdaderamente a Francia sin conocer el rostro clásico que es una de sus caras, el extranjero, que no desconfió bastante de las palabras y las clasificaciones cargadas de equívocos, suele abordar el clasicismo francés con prevenciones, antipatías y hasta simpatías mal iluminadas, que vienen a sumarse a las mutuas incomprensiones entre las literaturas y entre los pueblos.

VIII

CLASICISMO Y NEOCLASICISMO

CONCLUSIÓN

Entre los puntos que nos propusimos establecer o aclarar en las páginas anteriores, dos conducen a cuestiones que deben examinarse en un capítulo final. ¿No habrá gravitado pesadamente sobre las épocas que siguieron al clasicismo la grandeza original y tal vez no igualada de la literatura clásica francesa, abrumándolas en ocasiones, como sucedió en el caso del Dante con respecto a las letras italianas y quizás en el de Goethe con respecto a la Alemania moderna? Por otra parte, ¿es o no único este éxito que, por tantas de las razones precedentemente enumeradas, fué la literatura francesa del siglo XVII? Si los "clasicismos" del extranjero casi nada tienen de común con el nuestro, aparte el nombre y, todo lo más, algunos rasgos de semejanza muy exteriores, ¿ocurre lo mismo en Francia con respecto a los períodos que en diversas ocasiones se ha tratado de calificar como neoclásicos?

Desde la muerte de Luis XIV, la historia entera de la literatura francesa responde elocuentemente a la primera de estas preguntas. La ley profunda de esa historia es la rica variedad de perpetuos renuevos. Diderot, Hugo, Michelet, Balzac, Rimbaud, Zola, Claudel en nada son continuadores de la literatura del siglo XVII. El cartesianismo, por otra parte exagerado con frecuencia por los mismos franceses, que se creen más lógicos y metódicos de lo que son, no ha impedido a Francia ser también el país del bergsonismo, la cuna del neotomismo, el hogar

cultural de la oscuridad simbolista y de las excentricidades menos razonables de los jóvenes dadaístas y surrealistas, que parecen proclamar: *credo* o *amo quia absurdum*. País de las academias y las tradiciones, Francia lo es también de las más audaces revueltas. Son numerosos los franceses que no han sentido y profesado hacia su clasicismo otra cosa que antipatía y desdén. Quienes lo aman saben en cambio amarlo contra tales adversarios, es decir, con fuego y con vida.

La suerte del clasicismo a través de los diversos períodos de la historia literaria francesa se halla marcada además por curiosas vicisitudes. Nadie la ha escrito todavía, y es gran daño. Nada sería más instructivo que seguir, generación por generación, los juicios que los dos últimos siglos han tenido para sus predecesores de la época clásica. Podría verse sin duda que la era llamada romántica (1815-1843 si se quiere) está lejos de haber hablado uniformemente mal de los clásicos. Considerándolo bien, en muy corta medida lo hizo. Chateaubriand o Lamartine debieron una gran parte de su éxito a todas las supervivencias clásicas que su público reconocía en los *Mártires* o en las *Meditaciones*. Stendhal, Mérimée y Musset sólo muy poco chocaban a los lectores de La Bruyère, de Voltaire y de Marivaux. La misma Mme. de Staël, tan atacada por nuestros neoclásicos nacionalistas, jamás consiguió amar verdaderamente el drama español o la poesía inglesa del Renacimiento y gustaba de Racine más de Shakespeare. Delacroix no dejará de venerar a Poussin y se mostrará hacia Racine, "el romántico de su época", mucho más indulgente y quizás más inteligente, que el normalista Taine.[1] Pierre Moreau ha aportado a

[1] "Se le ha reprochado no haber hecho más que griegos en Versalles. ¿Qué se quería que hiciese sino lo que tenía ante los ojos!

esta encuesta sobre lo que persiste de clasicismo en nuestros románticos, una útil contribución (nº 192). La historia minuciosa de la fortuna de Racine (véase la obra de Bentmann, nº 26), de Boileau y de Bossuet en los cuarenta primeros años del siglo XIX[2] mostraría sin duda que esos años románticos son los que vieron aceptarse por la universidad, por la crítica y por el gran público, que siguió siendo muy burgués, la consagración de los escritores del siglo XVII como "clásicos franceses" y de su obra como base de la educación literaria de la juventud.

En cambio, la generación siguiente, que cómodamente se bautiza de antirromántica porque reprochó a Lamartine y a Musset un exceso de sensiblería y algunos defectos formales, estuvo a su pesar bañada en el romanticismo. Flaubert en Rouen, Leconte de Lisle en Rennes, Fromentin en Charente, Baudelaire entre la bohemia parisina, Renan en el Seminario y el mismo Taine en la Escuela Normal crecieron en la admiración de Victor Hugo y Delacroix, de Byron y Michelet o de Herder y Hegel. Es verdad que en el transcurso de nuestra historia intelectual de los doscientos últimos años, nunca se ha visto a tantas cabezas de primer orden repudiar la herencia sacrosanta del clasicismo francés, o apartarlo hasta el punto de no pedirle nada como inspiración viva. La India búdica, la Grecia primitiva, inclusive China, y el Japón o Germania, con sus leyendas, sus cosmogonías y su arte, encantaron a estos hombres del Segundo Imperio. Allí encontraron esos rincones de ensueño en los que gustaban de buscar

Pero ha hecho hombres y sobre todo mujeres." Delacroix, *Lettres* (edición Burty, Quantin, 1878, p. 291).

[2] La historia de la fortuna de Molière fue hecha en parte por Otis E. Fellows, *French Opinion of Moliere, 1800-1850*, Providence, Brown University Press, 1937.

refugio para despreciar mejor al auditorio de filisteos o decadentes de su tiempo.

Si a estos escritores de 1850-1880 pudo llamárseles neoclásicos en ocasiones por reacción contra el romanticismo, no es en el sentido de admiradores o continuadores del siglo XVII. La antigüedad que ellos admiraban era unas veces la Grecia primitiva y salvaje y otras la Atenas republicana y politeísta (Leconte de Lisle, Louis Ménard), que seguramente no soñaron en celebrar Racine ni Fénelon. Los universitarios de la época precedente, contemporáneos de los románticos (Patin, Nisard, Saint-Marc Girardin, Cousin enamorado de las novelescas heroínas de la Fronda), quisieron el siglo XVII y desearon vivir en Versalles o en Marly.[3] Bajo Napoleón III, la Universidad, liberal o republicana, se esfuerza por el contrario en derrocar al clasicismo de la posición privilegiada a que lo habían elevado Voltaire, La Harpe y Chateaubriand. La crítica más atendida trata sin contemplaciones a los clásicos del siglo XVII: Schérer los proscribe casi por completo de sus voluminosos *Estudios de literatura contemporánea*. Montégut y Amiel rara vez los mencionan. Sainte-Beuve, hacia el fin de su vida, parece preferir a ellos el pensamiento más audaz del siglo XVIII o de quienes por entonces prosiguen la obra de ese siglo irreligioso y positivista, Taine y Renan. Michelet discierne el título de "gran siglo"

[8] Flaubert gritó un día (carta a Louise Colet del 4 de septiembre de 1852): "¡Si yo hubiese vivido bajo Luis XIV, con una gran peluca, medias bien estiradas y la sociedad de M. Descartes!" (olvidando que Descartes murió diez años antes del reinado efectivo de Luis XIV). Pero pronto transporta su sueño más lejos en el pasado, a los tiempos de Nerón o de Pericles y Aspasia. Flaubert es sin embargo, en cierta medida con Baudelaire, quien mostró mayor simpatía por el clasicismo entre los escritores de esta generación. Hemos citado antes, cap. v, nota 18, su divertida confesión sobre Boileau.

al grupo de años que preparó la gran Revolución. Bersot, admirador de la *Enciclopedia*, Ernest Havet, Alphonse Peyrat y por último Renan dejan brotar su desprecio hacia esta literatura demasiado poco crítica con la que en el colegio se les atiborró hasta el hartazgo y el hastío.[4] Taine, aunque admiró a La Fontaine, a Saint-Simon y hasta a Mme. de La Fayette o a La Bruyère, nos dejó sobre Boileau y sobre Racine las páginas más concienzudamente erróneas que se hayan escrito.

> Nadie puede leer a Boileau sino a título de documento histórico... Corneille y Racine hicieron admirables discursos y no crearon ni un solo personaje completamente vivo. Shakespeare no hizo ni un sólo discurso concluyente y elocuente... (nº 269, pp. 104 y 111).

Se siente uno tentado a preguntarse si el futuro historiador de la literatura inglesa, cuando en 1857 escribía estas líneas, había leído los discursos de *Troilo y Cresida*, de *Enrique V* y de *Otelo*, mucho más largos y no menos elocuentes que los de los trágicos franceses. A nosotros nos parece hoy mucho más abrumadora y fuera de lugar la razón oratoria en los dramas de Victor Hugo, en los grandilocuentes volúmenes de Taine y hasta en los *Cantos de Maldoror*, que no en Racine.[5]

[4] Véanse (nº 235) algunas opiniones muy hostiles a Pascal y Bossuet en el *Porvenir de la ciencia*. Si nunca olvidó Renan su cuidadoso insinuar por medio de "matices tan indiscernibles como los del cuello de la paloma zurita", hubo día en que perdió los estribos contra la literatura clásica y en particular contra Bossuet. "Le felicito —escribe en 1856 a Alphonse Peyrat, nº 237— por haberse atrevido a atacar con tanta franqueza y tanto vigor a uno de los ídolos de la admiración rutinaria... Esta *Historia universal* de nuestros días apenas si merecería figurar entre las obras destinadas a un pensionado de religiosas... Bossuet no es más que un sorbonista lleno de conchas."

[5] Pueden recogerse muchas otras denuncias severas de Racine en los escritores de la misma generación: en los Goncourt, por ejemplo, *Journal*, 17 de agosto de 1881, o cuando refieren que Teófilo

Todo lo que afecta al gusto estético de una época dada es, pues, complejo hasta el infinito y difícilmente susceptible de generalización. La lógica tiene poco que ver con ello. Los momentos en que Francia gustó más de Racine, por ejemplo, en que sus escritores contaron con más amor su vida o celebraron su poesía, en que sus teatros aplaudieron *Fedra* y *Británico* (la postguerra, por ejemplo), de ninguna manera son períodos de tonalidad clásica. Por el contrario, si se entiende por clásico el deseo de orden y moderación, el predominio de la razón y la lucidez analítica sobre las fuerzas espontáneas o ciegas de la emoción y la imaginación, es verdad que la llamada generación parnasiana representa una vuelta al clasicismo producida después de un quebrantamiento romántico y de un relajamiento de todas las disciplinas. Pero este clasicismo del arte por el arte no buscó por cierto sus modelos entre los autores del siglo XVII. Se propuso sobrepasar al romanticismo, rehacer lo que los grandes escritores habían conseguido hacia 1660 cuando combatían y sobrepasaban los excesos y desórdenes de sus pre-

Gautier se excusaba de haber tenido que dar cuenta en un folletón de ese Racine, "que versificaba como un cerdo". Banville, que admiraba a Racine, relata en sus recuerdos las salidas de tono de su amigo Méry: "Sobre todo el monólogo de Terámenes, que no tiene otro inconveniente que el de encantar desmesuradamente a los horteras, era el blanco de sus bromas más crueles, y nunca agotaba sus irónicas bromas sobre aquellos guardias miedosos que huyen 'sin armarse de un valor inútil' y abandonan a su joven señor devorado por un atún." (Banville, *Mes Souvenirs*, Charpentier, 1882, p. 315.) Por último, Verlaine, que envidió la prudencia de un Louis Racine, en sus momentos de fervor católico no invoca al Racine de *Atalia*, ni a Pascal, ni a Bossuet. A esos clásicos de Francia, prefiere

> Ce poete terrible et divinement doux,
> Plus large que Corneille et plus haut que Shakespeare.

¿Quién adivinaría que se alude a Calderón?

decesores del reinado de Luis XIII, pero *a su propia manera* y no a la de ellos. La verdad es que en la vida literaria de una nación, como en la vida psicológica de un individuo, no es posible bañarse dos veces en el mismo río. Francia lo ha comprendido casi siempre. Muy rara vez ha imitado las creaciones clásicas del reinado de Luis XIV: pero aplicó su profunda lección, que es una lección de juventud, de rebelión contra lo falso y lo convencional, de repudio del preciosismo, de lo melodramático y de lo académico. La supuesta "era clásica" del Segundo Imperio, que criticó tanto a los románticos como la beata admiración escolar hacia los autores del siglo XVII, creó otra cosa que provisionalmente llamamos "lo moderno": el realismo en la novela, la rebeldía poética de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, la aguda anotación de la vida contemporánea por Daumier, Courbet, Manet y Degas.

Otras épocas, sin embargo, se creyeron o se llamaron neoclásicas. El prestigio de la palabra "clásico" ha sido tal, en Europa y particularmente en Francia, que siempre llena de orgullo y parece alzar algunos codos al que se hace llamar o al que llamamos "un clásico", aunque sea François Ponsard o Jean Moréas. En cambio, el crítico que calificase a Mme. de Noailles, a Claudel o a Suarès de "verdadero romántico" se atraería sobre sí el rayo del exterminio. Desde hace medio siglo, veinte veces han predicho con la mayor seriedad los observadores de las letras francesas un retorno inminente a los valores clásicos. Diez veces, y muy formalmente, jóvenes escritores se agruparon en nueva pléyade clásica, dieron a su efímera revista el subtítulo de "órgano de un renacimiento clásico" y conquistaron con este medio infalible la simpatía de los universitarios, de las directoras de salones literarios o

de sociedades de conferencias y la atención de los periodistas.[6]

El mejor organizado y más sincero de estos retornos al clasicismo es el que precedió a la guerra de 1914. Como otras tentativas análogas de "vuelta atrás", no procedió de la Universidad. Sucede que universitarios franceses a quienes incumbe la tarea de interpretar para la juventud las grandes obras clásicas se convierten con frecuencia a la alabanza exclusiva de ese clasicismo: pero entonces fue para combatir las tendencias contrarias de su público. Nisard y Saint-Marc Girardin la tomaron con violencia contra el romanticismo; Brunetière, y con menor tenacidad y convicción Faguet, Lemaître y Anatole France, se erigieron en campeones del clasicismo para atacar indirectamente las audacias o los desórdenes de naturalistas y simbolistas. Pierre Lasserre, Henri Massis, Ernest Seillière y algunos otros obstinados príncipes del error han sido, en nuestro siglo, los herederos auténticos de aquel dogmatismo algo torpe que hizo pronunciar a los Nisard, a los Pontmartin y a los Brunetière tanta sentencia rigurosa que hemos invalidado después. Atacaron sin contemplaciones a la Universidad y lo que llamaron su "doctrina oficial". Es verdad que no faltan tontos entre los universitarios y que algunos espíritus malhumorados pueden llegar a pretender, como lo hacía el Luis Lambert de Balzac, que los gobier-

[6] La "escuela romana", que se agrupó alrededor de Charles Maurras, Raymond de la Tailhède y Moréas, se considera todavía por ciertos historiadores de la literatura como una realidad. Asimismo, y en otro punto de la geografía literaria francesa, bastaron algunas reuniones de café y dos o tres manifiestos para que el "populismo" conquistase derecho de ciudadanía en los manuales y bastantes títulos para inspirar algunas tesis en el Nuevo Mundo. ¡Felices los grupos de escritores y sus jefes, porque ellos ganarán la inmortalidad en las escuelas, aunque no ganen la gloria celestial!

nos eligen de propósito a sus profesores entre los hombres timoratos y de mente estrecha.[7] Pero hay que confesar que la honestidad intelectual y la agudeza de un Gustave Lanson (cuyo método fue el punto de mira de los ataques neoclásicos), por ejemplo, han servido para nuestra comprensión del siglo XVII algo más que la actitud declamatoria de sus adversarios.

La historia literaria más objetiva y más científica en algunos aspectos que han practicado Gustave Lanson y sus émulos o discípulos, desde los alrededores de 1900 ha dejado por lo demás de conceder al siglo XVII un lugar privilegiado en sus estudios. ¿Acaso no llegó a preferir los demás siglos al siglo clásico? Rabelais, Ronsard, Montaigne, Voltaire, Rousseau y Flaubert suscitaron más trabajos y trabajos más nuevos que cualquier escritor del gran siglo, excepción hecha tal vez de Pascal. Pero Pascal ha pasado durante mucho tiempo por un solitario en su siglo, una especie de romántico perdido en un medio de cortesanos razonables. (Sobre Pascal y la crítica reciente, véase nuestro artículo, nº 220.) Todavía está por escribirse el gran libro sobre Corneille, sobre La Fontaine, sobre Retz, Mme. de Sévigné y Bossuet, y hasta sobre Molière.

La frialdad, por no decir algo más, que testimonió la Sorbona a estos celadores demasiado exclusivos del clasicismo o de un nuevo clasicismo (a la tesis resonante de Pièrre Lasserre, a las teorías de Maurras[8] y más recientemente a las denuncias anti-

[7] "Si el gobierno tuviese algún pensamiento, supongo que tendría miedo de que las superioridades auténticas, al despertarse, pusieran a la sociedad bajo el yugo de un poder inteligente. Las naciones irían demasiado lejos muy pronto, y los profesores se encargarían de hacer tontos." Balzac, *Louis Lambert*, carta del 20 de septiembre escrita por el protagonista.

[8] Estos sentimientos fueron recíprocos. Sobre el pontífice del Ideal clásico, Brunetière, hay una página del neoclásico nacionalista

rrománticas de León Daudet, de Ernest Seillière y de Louis Reynaud) indica todo lo que en este movimiento hubo de parcial y excesivo, de antiuniversitario podría decirse, en la medida en que el adjetivo "universitario" designa la prudencia y la moderación, el cuidado por la verdad matizada y tímida más que por la belicosa originalidad. Esto no es por otra parte un mal. Y no siendo el siglo clásico ya el siglo preferido por los universitarios, gana con ello cuando se le aborda con más frescura por la juventud, siempre ávida de reaccionar contra las ideas admitidas y las admiraciones que les proponen sus maestros. Se tiembla a veces de imaginar lo que la juventud de 1960 pensará de Baudelaire, de Mallarmé, de Rimbaud y de Proust, que ya han entrado en los programas y son comentados por los profesores más venerables de literatura, estética y psicología. Entre los años 1902 y 1905, que señalan, con el triunfo de los partidarios de Dreyfus y el deslizamiento de una bella mística hacia la política sórdida, el principio del envejecimiento de la Tercera República, y los años 1910-1913, que ven nacer una literatura nueva y audaz, se sitúa el movimiento neoclásico más ruidoso que haya conocido Francia. La *Action Française* se convierte en diario importante en Marzo de 1908; la *Revue Hebdomadaire* se rejuvenece en el mismo momento; se funda (1908)

Maurras cuya virulenta ironía es digna del mejor Voltaire. "Se asiste a la formación del Ideal clásico. Se admira lo dilatado del alumbramiento. Como Júpiter respecto a Hércules, fueron necesarios dioses para engendrar tan considerable Ideal durante toda la noche medieval, larga y fecunda. Al final le dieron luz de 1498 a 1550... El Ideal clásico apareció. Creció. Su familia le condujo a la escuela ["En la Escuela de la Antigüedad", se titula uno de los capítulos], y pronto el pequeño Ideal se distingue por su diligencia y su aplicación. Conquista todos los premios. Pero, cuando obtuvo la mano de la joven Literatura francesa, la 'nacionalizó', y ella no tuvo ya otra cosa que hacer sino 'deformarse' cuanto antes." Charles Maurras, *L'Allée des Philosophes*, nº 183, pp. 206-223.

la *Revue Critique des Ideés et des Livres;* los *Marges*, en 1909, se amplían a periódico regular; Henri Clouard habla del "renuevo francés del año 1912" (nº 57, p. 36): la *Minerve française*, *L'Opinion* y la *Revue Universelle* seguirán después de la guerra. El *Divan* celebra las alabanzas de Stendhal, de Toulet y de Abel Hermant. Unidos por una estrecha camaradería, prestos a elogiarse mutuamente y no vacilando en abrumar de injurias a quienes rechazan sus opiniones y a algunas bestias negras (Michelet, Hugo y sobre todo al "gran malhechor" al "enfermo loco" que Juan Jacobo Rousseau era para ellos), estos neoclásicos dispusieron durante cierto tiempo de una poderosa influencia sobre la opinión y la crítica de París.[9]

Sería demasiado fácil abrumar a este neoclasicismo de la preguerra con desiguales comparaciones. No produjo ni contó con talento alguno de primer orden (pues ni Valéry, ni Gide, ni Proust, ni Claudel, ni Péguy pertenecieron a él); no suscitó novela, poema ni aún crítica memorable, y esgrimir un balance tan magro frente a la obra de los parnasianos o de los clásicos del siglo XVII sería excesivamente injusto. Pero los argumentos que entonces utilizaron estos polemistas antirrománticos son bastante fuertes para merecer una respuesta exenta de pasión partidista. Sorprendieron al público, que en

[9] Se adivinan los nombres a que aludimos. Las admiraciones comunes de este grupo fueron Barres, Moréas sobre todo, Maurras, Stendhal entre los muertos, y en menor medida Toulet. Algunos autores no pertenecieron a este grupo sino fugitivamente: Maritain, por ser adversario de Rousseau, el Julien Benda de *Belphégor*, el Lasserre de los comienzos, Louis Dimier. Otros fueron más obstinados: Henri Massis sobre todo. Junto a ellos habría que alinear, por razones diversas, a Eugène Marsan, Jacques Boulenger, Charles Le Goffic, Jean-Marc Bernard, Henri Clouard, Pierre Lièvre, André Thérive, Henri Ghéon (véase nº 121) y hasta un protestante bergsoniano seducido por la lógica de Maurras, René Gillouin.

Francia gusta de ver a los escritores enfrentarse en debates o justas, y hasta a los observadores extranjeros, a quienes la aparente lógica de los razonamientos antirrománticos sedujo en ocasiones.[10] Si la caracterización del clasicismo que hemos intentado en la presente obra parece aceptable, seguramente se nos permitirá utilizarla para indicar hasta qué punto se aleja este neoclasicismo del ideal que propugna. El clasicismo del siglo XVII implicaba, como hemos dicho, la aceptación de su tiempo y su ambiente. Semejante aceptación rara vez se encuentra en los escritores y los artistas desde que el advenimiento de la democracia y de la gran prensa los arrojó en la oposición contra su público o en un aislamiento orgulloso y doloroso. No se encuentra tal aceptación por cierto en los neoclásicos del siglo XX. Alabar el clasicismo como ellos lo han hecho era, ante todo, protestar contra el presente, aclamar al siglo XVII en contra del "estúpido XIX".

Es verdad que hemos tenido que padecer cruelmente por los errores de nuestros antecesores. El gusto por lo primitivo y por la juventud se ha llevado a excesos ridículos; el gusto por la historia ha causado muchas estrecheces y no pocos absurdos, generosos en ocasiones, pero plenos de consecuencias funestas: nacionalismos, orgullosa y celosa contemplación de su pasado por cada pueblo, principio de las nacionalidades que ha servido de palanca para dislocar una Europa demasiado equitativamente partida en trozos, prejuicios racistas que favorecían

[10] Un inglés, Paul M. Jones (nº 157), y un alemán, Hugo Friedrich, *Das antiromantische Denken im modernen Frankreich* (Munich, Hueber, 1936), han esbozado la historia de este antirromanticismo francés. El librito de F. Baldensperger, H. Girard y H. Moncel, *Pour et contre le romantisme* (Belles-Lettres, 1927) es útil pero demasiado breve. El estudio de todo este movimiento de pensamiento y de crítica está por escribir.

hipócritamente discordias y odios El culto de la ciencia, la idea del progreso, exaltada por Shelley, Victor Hugo y Augusto Comte como si fuese una religión, las mil imperfecciones de regímenes políticos tan alejados de su puro ideal democrático como las iglesias establecidas pueden estarlo del puro ideal evangélico, provocan hoy la risa o la cólera de muchos hombres equilibrados. Para ellos, la bella quietud del clasicismo francés, su constante persecución de lo perfecto y lo razonable, su estimación por el hombre entero y libre de los impulsos sentimentales del adolescente, su indiferencia ante la historia y esta estilización en que la sitúa un retroceso de doscientos años, son un puerto que tienta a los modernos a buscar refugio en él. El odio y la aversión por el presente inspiran los retornos al clasicismo.

Nada más lejos de Boileau o de Moliere que esta nostalgia romántica de un pretérito superado que sufren nuestros neoclásicos. Nada menos realista, en estos hombres que suelen proclamarse realistas en política.[11] Quieren suprimir de un plumazo la Revolución francesa, la triple revolución industrial (la del vapor, la de la electricidad y la del motor de combustión interna) y la revolución demográfica que ha derribado la antigua proporción entre pueblos y continentes. Exigen de sus compatriotas la fe del carbonero, ellos que en general poseen una lucidez demasiado seca por lo que respecta a la religión y sus misterios, como si Voltaire, Renan, la exégesis y la antropología no hubiesen hecho al hom-

[11] ¡Como si ello fuese un timbre de gloria! Estos honrados intelectuales que se aplican al estudio de Talleyrand y Maquiavelo (véase Maurras, Benoist y Jacques Bainville), que consideran el testamento de Richelieu como la carta definitiva de la política francesa y que hasta, como Pierre Gaxotte, se pasman ante las cínicas mentiras de Federico II, harán sonreír por su ingenuidad al futuro historiador.

bre de 1900 diferente del de 1660. La vuelta a las virtudes rurales (préstamo traidor de Rousseau, el "malhechor") les parece suficiente para resolver todas las cuestiones sociales del mundo moderno. Si romanticismo quiere decir tanto como desafiar a los hechos y refugiarse en un pretérito transfigurado por nuestras nostálgicas quimeras, ¿quiénes más "manchados" de romanticismo que estos neoclásicos?

Nada más fácil para nosotros que atraernos la simpatía de una parte del público proponiéndole el regreso a aquellos felices tiempos en que Francia era sin disputa la primera potencia de Europa, la más poblada y la más gloriosa, frente a una España decadente, a una Alemania asolada por la guerra de los treinta años y a una Inglaterra destrozada por la rebelión. Pero esos tiempos ya están superados. En vez de abrumar a una Francia que no es condenable por encontrar bajo su suelo menos petróleo o carbón que otros países antaño más desheredados que ella, convendría admirarla por mantener en el mundo del arte, las letras y las ciencias el lugar que ocupa, ahora que ya no representa, en el siglo xx, más que el ocho por ciento de la población de Europa. El grave error de estos celadores de un pasado magnífico está en no admitir que el presente debe ser igualmente espléndido. Se niegan a confiar en su país, en su juventud, en su potencia de renovación y en su capacidad de adaptación. En política como en literatura (y estos nacionalistas apenas si separan una y otra, Richelieu de Descartes o Luis XIV de Racine), no proponen a su país otra cosa que la dimisión y el refugio en la imposible restauración del pasado.

Estos neoclásicos renuncian así a una de las grandes virtudes del auténtico clasicismo, su universali-

dad. Quieren ser franceses egoísta y tradicionalmente. Ni Pascal, ni La Fontaine, ni Molière pensaron en ser así "muy franceses"; Descartes y Racine pretendían con razón dirigirse al hombre de todos los tiempos y pintar al hombre de todos los países. En el hombre mismo, renuncian a esta otra virtud clásica: el armonioso equilibrio. El clasicismo, como hemos dicho, de ningún modo reprimía y sobre todo en manera alguna despreciaba las emociones o el sentimiento; los comprendía, los analizaba y los depuraba. El neoclasicismo es casi siempre intelectualidad. Rechaza y contiene tan bien sus impulsos y sus pasiones que pronto se pregunta uno si no será incapaz de sentirlos. Lo mejor del genio, la intensidad de la sensibilidad o de la visión imaginativa traducida en belleza parece haberse negado a Maurras como a Toulet, a Moréas como a Louis Bertrand, a esos críticos desesperadamente áridos y dueños de sí que son Jacques Boulenger, Pierre Lièvre, Eugène Marsan y Lucien Dubech. Su reserva jamás conoció la exuberancia; su amanerada prudencia jamás experimentó la locura que agitara a un Racine, a un Lulli, a un Pascal, a un Mozart y hasta a aquel novelesco Stendhal del que hicieron uno de sus dioses.

Este movimiento neoclásico, muy representativo como fué de una cierta actitud de la Francia moderna, orgullosamente vuelta hacia su pasado, fascinada y cegada por él, ha sido estéril. Acumuló las negaciones, pero no construyó nada. Quiso ver claro y razonar con precisión: excelente disciplina pedagógica. Pero sólo la visión fuerte, aunque sea confusa, y sólo la ilusión, con tal que sea sincera, son fecundas en arte. En la poesía, en la novela y en el teatro, estos neoclásicos no produjeron más que obras frías: las *Estancias* de Moréas, la *Música in-*

terior de Maurras, las narraciones de corto aliento de André Thérive o de Abel Hermant. Releídas hoy, nos parecen más dignas de Mérimée o de Voltaire, del Parnaso o hasta de Delille, que próximas a los verdaderos clásicos. Sus sucesores, Tristan Derème, Henry Charpentier y Jacques Reynaud son igualmente alejandrinos, pero no clásicos. Más grave aún es la decepción que después de treinta años sufre el lector de sus artículos de revistas (la *Revue Critique des Idees et des Livres*, los *Marges*, la *Opinion*, etc.): entre tantas excelentes cabezas, de sólida cultura, de juicio severo y de gusto difícil, no apareció ni un solo gran crítico (pues ni André Thérive, ni Pierre Lasserre, ni desde luego el inagotable y "antiimperialista" barón Seillière, ni aun Pierre Lièvre, el más penetrante de todos ellos, merecen ese rango).[12] El alejandrinismo no hace al clásico en poesía; el aticismo no hace en mayor medida al crítico vivaz, animoso e imaginativo. "¡Perezca el aticismo si en modo alguno se le puede conservar más que sin vida!", gritó en el siglo último el más célebre de los críticos, Sainte-Beuve, demasiado inteligente para no advertir que el exceso de intelectualidad puede acabar resecando y cegando al crítico mismo.

Los errores de esos neoclásicos (o los que nos parecen errores) nos iluminan además sobre la dificultad y la unicidad del clasicismo superior del siglo XVII y sobre la manera más fecunda de confiar hoy en que se prosiga ese clasicismo. Ni la unidad "totalitaria" del reinado de Luis XIV, ni el restringido público de conocedores, ni la satisfacción propia y la intrépida creación de lo nuevo sin deseo de llamar la atención o de sorprender han caracte-

[12] Se le reconocería de mejor grado a André Gide y a Paul Valéry, a Jacques Rivière, a Albert Thibaudet o a Charles Du Bos.

rizado nunca la era de democracia, divergencias, cosmopolitismo y excesiva conciencia de sí y de su arte que se inauguró con los siglos XVIII y XIX. Queriendo volver atrás, esos nacionalistas, que son excelentes patriotas, cometen sin saberlo una grave injusticia con el porvenir de su país. Para ellos es inevitable la decadencia; nos ha invadido ya. No nos queda más que morir en gracia, releyendo *Andrómaca*, el *Discurso sobre la Historia universal* o las *Memorias* de Luis XIV y murmurando algunas monótonas letanías extraídas de las *Estancias* de Moréas.

El pobre de Jean-Marc Bernard, que murió en la guerra en 1915, traducía fielmente las lecciones de sus maestros neoclásicos cuando, pocos años antes de la catástrofe, escribía:

> Estamos condenados a no sobrepasar el siglo XVII... Sepamos, pues, morir con dignidad. Que nuestras últimas obras tengan al menos la apariencia de la solidez y de la proporción... He dicho que creo terminado el gran papel de Francia después del siglo XVII.[13]

Extraña profesión de fe la de quienes pretenden convencer al mundo (y si no al mundo entero, por lo menos a las "naciones latinas") de la grandeza de su cultura y proclaman que esta cultura está en descomposición desde hace más de un siglo. Ninguna fuente de errores más funesta que la palabra demasiado encomiada de La Bruyère: "Todo está dicho", sino el ciego reproche de no ser "franceses" que periódicamente se lanza a los talentos audaces. No estaba dicho todo en 1690 o inclusive en 1910, ya que a Rimbaud, a Cézanne y al mismo Baudelaire apenas si se les comprendía, y a Proust,

[13] Jean-Marc Bernard, *Oeuvres*, Le Divan, 1923, II, 212-213 ("Discurso sobre el simbolismo").

a Claudel, a Péguy y a veinte más ni siquiera se les leía aún. André Gide, que protestó con más inteligencia contra las estrecheces de los neoclásicos,[14] cita en su *Diario* (en la fecha del 28 de octubre de 1935) una frase mucho más audaz en la que el autor de los *Caracteres (De los juicios*, pensamiento 107) grita, como un auténtico "moderno":

> Aunque el mundo dure siquiera cien millones de años, todavía estará sin duda en plena frescura y casi no hará más que comenzar; ¡...cuántas cosas nuevas nos son desconocidas en las artes, en las ciencias, en la naturaleza y me atrevo a decir que en la historia! ¡cuántos descubrimientos por hacer!

Y la más definitiva condena de esos escépticos dogmáticos que afirman la decadencia de la literatura francesa moderna y desean resucitar el clasicismo de antaño fué propuesta, en sus notas de estudiante, por un espíritu amplio a quien nuestros neoclásicos tratan de germanizado y contaminado por el virus romántico, por Ernest Renan. En sus *Nouveaux Cahiers de Jeunesse* (nº 234, pp. 154-155) se lee esta observación:

> Es indudable que la literatura clásica francesa ha seguido exactamente el mismo camino que la literatura griega y latina y que por consiguiente debe considerarse debidamente muerta, enterrada e irresucitable; así son de tontos quienes quieren resucitarlas, pues nunca pasarán de copistas afectados e insípidos...
>
> Pero no quiero que se saque conclusión según la inducción de la Antigüedad: luego no hay ya literatura posible para Francia. Las dos literaturas antiguas fueron *únicas* en sus naciones; no es imposible que entre nosotros, modernos,

[14] André Gide, nº 122, pp. 16-17 y 24, donde alaba a la joven generación por apartarse de Barres. "Lo que busca en la tradición y en el estudio del pasado es un impulso." Véase además p. 217: "El verdadero clasicismo no es tanto conservador como creador; se separa del arcaísmo y se niega a creer que todo ha sido dicho ya."

que somos más fuertes, broten del mismo tronco dos, tres literaturas, que hablen lenguas casi idénticas, pero del todo diferentes por su espíritu... Guardaos de creer que todo se acabará con nosotros tan pronto como se acabó con los antiguos: tenemos más vida que ellos, bastante vida para alumbrar dos o tres formas de existencia.

Es, pues, una paradoja más impresionante que risible la de esos hombres que enarbolan orgullosamente su divisa: "Todo lo nacional es nuestro", y se apresuran a borrar de nuestra historia los dos siglos que produjeron a Rousseau, Hugo, Michelet y Bergson. Así pueden ser de ardientes la lógica partidista y la voluntad de tener razón, más fuerte que el cuidado de decir la verdad, precisamente en aquellos que se creen realistas y rechazan de inmediato lo que fué y lo que es, como si lo real no fuese otra cosa que

Dans le présent le passé restauré.[15]

Los hay entre ellos que lo sintieron así. Pierre Lasserre tuvo el valor intelectual de cantar bien alto su palinodia. Moréas, en su lecho de muerte, murmuró al oído de Barres cierto arrepentimiento en frase que es para los discípulos del poeta la más sublime de las confesiones: "¡Clásico romántico, cuántas tonterías!" Y Barrès agrega: "Creo que el sentimiento llamado romántico, si se le lleva a un grado superior de cultura, toma carácter clásico".[16] El propio Barres se negó (nº 22) a inmolar a Victor Hugo, Baudelaire y Flaubert en los despiadados altares del neoclasicismo. Y desde su *Voyage de Sparte*, en el que sintió como una mujer, razonó

[15] Baudelaire, *Las flores del mal*, *Un fantasma*, II, *El perfume*.

[16] Barres refiere estas frases en su artículo "Dernier entretien avec Jean Moreas", *Vers et Prose*, tomo XXII, julio-septiembre de 1910, p. 36.

como un niño y escribió como prosista viril y melodioso, escuchaba temblar al pie del Taigeto "todas las liras del romanticismo". Jean-Marc Bernard no pudo dejar de defender el romanticismo ante la sequedad de los ataques de Lasserre.[17] Hasta el mismísimo Charles Maurras, sin atreverse a confesar que su infalibilidad pudo fallar en otro tiempo y que el neoclasicismo, falto de confianza en el porvenir, resultaba estéril, escribía en 1896 (nº 185, p. 94):

> La continuidad de la tradición clásica autoriza una crítica escrupulosa, precisa y apasionada. Lejos de helar el sentido, excita, inspira, engendra la creación. Aun entre nosotros (entre quienes se asegura que todo está dicho), sobre todo entre nosotros, queda mucho por intentar. Se pueden imaginar tragedias más cercanas a la naturaleza, con un aire más directo y más sencillo todavía que las de Racine.

Suspirar por el clasicismo o aspirar al orden y a la armonía no ha bastado nunca para hacer un clásico. Mutilar deliberadamente el propio ser espiritual y fundar una literatura en teorías preconcebidas y en gran parte negativas (los "no lo hagáis" inscritos en indiscretos carteles) no podría crear o suscitar un arte digno del siglo de Luis XIV. Las mejores obras del XVII, como hemos visto, eran algo muy distinto de esto. Eran emoción, pasión, audacia e innovación, púdicamente disimuladas tras de las coerciones formales, y una estilización artística. Ciertos franceses tienden demasiado a ponderar en toda ocasión las ventajas de la moderación, de la disciplina y del freno. Hace falta además que haya

[17] Véanse estas confesiones de Jean-Marc Bernard, *Oeuvres*, Le Divan (1925), II, 235: "El romanticismo y el cristianismo a la par son realidades. Es ocioso querer discutir si hubiese sido preferible que no existiesen. Son humanos, ya que responden a necesidades del hombre. Además, querámoslo o no, hoy estamos impregnados de ellos. Es claro nuestro deber: disciplinemos estas dos tendencias, pero guardémonos bien de querer asfixiarlas."

previamente algún ímpetu qué refrenar, alguna pasión qué moderar. Si no es así, esta disciplina se aplica en el vacío. Tomar el predominio exclusivo de la intelectualidad por un rasgo clásico es elevar a este rango mentalidades que no son más que sequedad; es comparar las creaciones racinianas, los éxitos de La Fontaine o de Mme. de La Fayette a simples juegos de técnica y de virtuosismo. Es realizar un arte que a fuerza de no ser más que inteligente acaba por no ser ni eso.

Una vez más está demasiado claro que los auténticos herederos del clasicismo no son en modo alguno aquellos a quienes hipnotiza el brillo de los diamantes que cincelaron sus antepasados, ni quienes creen poder rehacer en el respeto y la timidez lo que antaño se creó en la audacia y la insolencia.[18] No lo está menos que la pasión, el fervor, el ímpetu (no es un azar que estas palabras reaparezcan tan a menudo en un estudio sobre el clasicismo) no pueden pasar por virtudes típicamente clásicas. El verdadero clasicismo consiste en madurar y en vencer el vigor juvenil, el estallido, la rebeldía, en una palabra, en *clasificar* el romanticismo latente y profundo y en depurarlo sin matarlo. Pero clasificar no equivale a catalogar y a relegar para siempre en algún cajón polvoriento los impulsos o los excesos románticos.[19] Consiste en rehacer un orden paralelo

18 "Vosotros respetáis, yo amo", parece que decía Stravinski a quienes le reprochaban su falta de respeto hacia Pergolese. Jean Cocteau, que cita esta frase (*Lettre a Jacques Maritain*, Stock, 1926, p. 23), querría apropiársela y hacernos admitir que, en vez de respetar las obras maestras que fueron *Edipo* o *Antígona*, las ama y hasta se desposa con ellas. ¡Los frutos de este himeneo son hijos bastante terribles!

19 Uno de nuestros grandes genios, que a veces se contenta con ser uno de nuestros ingenios, pudo decir que los románticos son los exploradores y las avanzadas, y los clásicos quienes van detrás: los admiradores, los ingenieros, los agrimensores y los gendarmes (Paul Valéry, nº 286, p. 119). Véase también, del mismo autor

al antiguo, pero diferente de él; encontrar el premio de la sobriedad, la serenidad y la paz a través de hartas luchas y angustias, pero en la expansión de la madurez y no en la prudencia de la vejez.

Es aventurado querer encontrar ese ritmo (romanticismo integrado en el clasicismo) en las diversas épocas de la evolución literaria francesa. Lo sería menos señalar como una constante, en la mayor parte de nuestros escritores y artistas después del siglo XVII, esta realización de un romanticismo previo y su ensanchamiento en clasicismo. No creamos engrandecerlos oponiéndolos al romanticismo para bautizarlos o consagrarlos "clásicos". Un Baudelaire, un Flaubert, un Claudel, un Mallarmé y un Valéry son grandes e intensos porque, no en una yuxtaposición ecléctica y en una tímida dosificación, sino en una síntesis temblorosa, frágil a menudo porque siempre estaba en peligro, pudieron unir en ellos la emoción y la serenidad, el sufrimiento de la rebeldía y la alegría del apaciguamiento, el apasionado desorden y el orden, no imitado o aceptado, sino hallado con voluptuosidad.

Sólo en este sentido y no en la concepción de un clasicismo castrado, tan caro a algunos neoclásicos, creemos posible hablar del "eterno clasicismo" de Francia y proponer a las nuevas generaciones las lecciones clásicas ampliamente comprendidas. Un manojo de páginas críticas o doctrinales, tomadas de nuestros escritores y artistas desde Delacroix hasta Stravinski, Cocteau y Picasso, sería el más emocionante de los testimonios y los mensajes clásicos,

(nº 289, pp. 105-106), esta observación punzante y un poco injusta: "La diferencia entre clásico y romántico es muy sencilla; es la que un oficio establece entre quien lo ignora y quien lo ha aprendido. Un romántico que aprende su arte se convierte en un clásico. Por eso el romanticismo... acabo en el Parnaso."

y revelaría cómo es frecuente que en la ignorancia de las querellas doctrinales y mediante el trabajo paciente del artesano, más que en las enseñanzas de las escuelas, vuelvan a encontrar los franceses, gracias a un romanticismo anterior, las virtudes clásicas.

Baudelaire, el maestro soberano de nuestra estética contemporánea, celebrado hoy porque fué clásico después del romanticismo ("el clásico más auténtico del siglo XIX con Keats", le llama en algún sitio T. S. Eliot) no tuvo la ingratitud de renegar de los maestros por medio de los cuales había hallado como premio la lucidez y la arquitectura musical en poesía. "El romanticismo es una gracia, celestial o infernal, a la que debemos estigmas eternos", escribía en su *Salón* de 1857, sección v.[20] Pocas páginas de Sainte-Beuve, que por otra parte disparó a los hombres del romanticismo algunas flechas envenenadas, son más nobles que aquellas (en un *Lunes* del 12 de octubre de 1857, publicado en el volumen XIV de las *Causeries)* en que confiesa no haber renegado nunca de aquella "llama del arte", de aquel "pequeño signo del corazón por el que se reconocen los amantes", que otrora le consagraron romántico para siempre. De ningún modo habría comprendido tan bien el clasicismo literario y religioso del Gran Siglo si no hubiese comenzado admirando a Hugo, a Lamennais y la poesía crepuscular de Joseph Delorme.

Es legítimo insinuar con un sentimiento de orgullo que la comprensión interior del clasicismo y la reencarnación de las virtudes clásicas quizá nunca han sido en Francia tan notables como en nues-

[20] En junio de 1858 dirigía igualmente una carta al *Figaro (Oeuvres,* Pléiade, II, 451) para declarar su reconocimiento lleno de amor hacia los maestros del romanticismo.

tro siglo de desequilibrio político, de inquietud social y de rebeldías literarias. En el mismo momento en que nuestros neoclásicos de la preguerra preconizaban el retorno a la claridad y a la intelectualidad, un adorador de la lucha y de todas las matanzas recordaba a los franceses que nada se construye sino por el fuego y a través de la sangre. Sin ninguna sobriedad de palabra y sin gran desconfianza en sus intuiciones tumultuosas, a veces geniales y a veces banales, Elie Faure encomiaba, tras las novedades del arte francés de hoy, "la tradición nacional de mesura en el lirismo y de sencillez en la expresión".[21] André Suarès acumulaba audaces paradojas y desconcertantes contradicciones para encontrar en Retz, en Pascal y en Racine todo lo trágico moderno de Dostoiewski, Ibsen y Wagner.[22] Jacques Rivière, después de sinuosas evoluciones y de amores efímeros, atacaba desde 1913 al romanticismo con estas frases severas, para hallar mejor la filiación clásica en los modernos que se disponía a admirar (Gide, Proust): "El romanticismo no es sólo un arte pasado de moda; es en verdad un arte inferior, una especie de monstruo de la literatura... Todo es en vano: en presencia de la obra romántica sentimos irremediablemente que no tenemos ante nosotros más que una fachada."[23] Gide no ha ce-

[21] Elie Faure, *Histoire de l'art* (Crès, 1926, nueva edición), IV, 465. Véase también la *Danse sur le feu et l'eau* (Crès, 1920); los *Constructeurs* (Crès, 1921), capítulo sobre Cézanne; *Montaigne et ses trois premiers-nés* (Crès, 1926), capítulo sobre Pascal, y el análisis crítico del alma francesa en *Découverte de l'archipel* (Nouvelle Revue Critique, 1932).

[22] Véanse los núms. 264, 265, 267, y en 266, p. 92, estas líneas características: "Tristan está concebido como *Fedra* o *Berenice*; un encarnizado diálogo de pasiones frente a frente, y siempre en la muerte. Pero, mientras que Racine se mueve en el plano de la inteligencia, el plano de Wagner es el de la emoción.

[23] Jacques Rivière, "La novela de aventuras", 3ª parte, *Nouvelle Revue Française*, junio de 1913, pp. 916-917.

sado de afirmar que "en su arte clásico es donde el genio de Francia se realizó más plenamente".[24] Ya se sabe además, hasta qué punto Valéry, en sus elogios de La Fontaine y de Racine, en sus diálogos y hasta en sus versos, tanto en los clásicos como en los simbolistas, es el heredero del siglo XVII. El clasicismo de Paul Claudel, aunque no tan aparente, no es menos real y profundo. Hemos intentado recordarlo en otro lugar (nº 221), y las siguientes líneas poco conocidas, que en 1910 escribía Claudel respondiendo a una encuesta de *Paris-Journal*, bastarían para convencer de ello a los tontos (con frecuencia, ¡ay!, neoclásicos de profesión) que se empeñaban en no ver ni señalar en el poeta de *Tête d'or* otra cosa que un místico desencadenado:

> No acabo de saber si es posible hablar de un ideal clásico o de una doctrina clásica. Pero creo que hay una disciplina clásica.
>
> Su principio esencial se expresa en este lema, que es el título de una de las fábulas de La Fontaine: *Nada en demasía.*
>
> Quiere esto decir que en una obra de arte el juicio, la inteligencia, el sentido del arreglo y de la proporción, el apego escrupuloso a una finalidad propuesta juegan un papel tan importante como la imaginación propiamente dicha. Lo más seguro que puede decirse de la belleza es que reside ante todo en una justa composición y que el espíritu de mesura, desde luego irreducible a las fórmulas escolásticas, es esa culminación de los dones del artista sin el que son vanos todos los demás: el gusto es otro nombre francés de la sabia prudencia. El arte clásico comienza cuando el artista se interesa más por su obra que por sí mismo.[25]

En Jean Cocteau ("El orden después de la crisis, tal es el orden que reclamo", escribía a Maritain

[24] André Gide, nº 122, p. 40.

[25] Citado por Jean-Marc Bernard, *Revue Critique des Idées et des Livres*, 25 de agosto de 1910, p. 374.

en 1926), en Pierre Reverdy y en el mismo André Breton, como en el aduanero Rousseau, en Rouault, en Derain, en Salvador Dalí y en Miró, nuestros contemporáneos encuentran o no tardarán en encontrar lo mejor de la herencia clásica y las cualidades de orden voluptuoso, claridad audaz, sensualidad cerebralizada, impersonalización del lirismo refugiado detrás de la composición, fantasía y humor. Junto a Cézanne, el "Poussin del impresionismo" y al cubista Picasso, el mejor profesor de composición clásica es Henri Matisse, el mismo a quien a los veinticinco años arrojaban de las academias neoclásicas y que a otros les parecía algo así como una fiera escapada de su jaula. Declaraba hace muchos años a uno de sus familiares: "Quiero un arte de equilibrio, de pureza, que no inquiete ni altere; quiero que el hombre fatigado, agotado, desriñonado encuentre la calma y el reposo ante mi pintura". Y en diciembre de 1908 revelaba en la *Grande Revue* los secretos de su arte en una confesión grave y sencilla, que sobrepasa en clasicismo inteligente a Ingres, Chardin, Poussin o Boileau:

La composición es el arte de arreglar de manera decorativa los diversos elementos de que dispone el pintor para expresar sus sentimientos. En un cuadro, cada parte será visible y vendrá a representar el papel que le corresponde, principal o secundario. Todo lo que no es útil en el cuadro es, por ello mismo, perjudicial. Una obra comporta una armonía de conjunto: todo detalle superfluo ocuparía en la mente del espectador el lugar de otro detalle esencial... Para mí, todo está en la composición... Una obra debe llevar en sí misma su significación entera e imponerla al espectador aun antes de que conozca su asunto... Creo que puede juzgarse de la vitalidad y de la potencia de un artista cuando, directamente impresionado por el espectáculo de la naturaleza, es capaz de organizar sus sensaciones y aun de volver varias veces, con luces diferentes, a un mismo estado

de espíritu y continuarlas: semejante poder implica un hombre bastante dueño de sí para imponerse una disciplina.[20]

Una página como ésta no es ni mucho menos una excepción entre los significativos juicios que los pintores franceses contemporáneos han expresado sobre el fin profundo y esencial de su búsqueda. La palabra "clásico" o la persecución de virtudes clásicas caracterizan a Cézanne como a Matisse, a Friesz y a los *fauves* que se domesticaron al llegar a la cuarentena, así como a los cubistas. Matisse pudo, y hasta con facilidad, pedir un arte "curativo y calmante, algo así como un buen sillón" (en su artículo de 1908); él mismo estaba sin duda mediocremente atormentado y demasiado desprovisto de desorden previo o de desgarramientos interiores para contar entre los más grandes pintores.

Pero Cézanne gritó también, ante las insuficiencias del impresionismo: "Hay que volverse clásico por medio de la naturaleza, es decir, de la sensación". Othon Friesz, después de sus primeras violencias de vikingo de El Havre, descubrió el mediodía mediterráneo y clásico y confesó con gravedad: "Si nuestra generación de pintores ha prestado algunos servicios, ha sido continuando la obra de Cézanne y buscando, bajo las variaciones de la luz, ese algo estable y eterno que entrevio Nicolás Poussin." Y el más inteligente a la vez que el único excelente entre los historiadores del arte contemporáneo (René Huyghe, *Les Contemporains*, Edition Pierre Tisné, 1939), de quien tomamos estas citas (pp. 12 y 29), ha señalado ingeniosa y justamente cómo el cubismo, encarnizado intento de someter las creaciones pictóricas a la pura razón, es una reacción

[20] Tomamos estas citas características de la obra de Raymond Escholier, *Henri Matisse* (Floury, 1937), pp. 62, 98, 105, 107 y 108.

del espíritu cartesiano contra el espíritu bergsoniano (como era el neotomismo en la misma época) y cómo el surrealismo no es en el fondo otra cosa que la imposición de la lógica francesa sobre el anárquico dadaísmo de origen extranjero.

Ese clasicismo fuerte y vivo queda muy lejos del academicismo, del rutinario respeto a la tradición y de la vana frialdad, que a veces pasaron por sinónimos de esta palabra mal comprendida. Conviene proclamar por el contrario que la tradición clásica está en Francia más viva que nunca en este centro del siglo xx, no porque se enseñe en las escuelas, sino porque impregna a los escritores más independientes, al extranjero casi tanto como a nuestros compatriotas, y las más diversas capas de la nación. Hoy no hay país en que el teatro nacional (aunque fuese el de Shakespeare, Schiller o Calderón) haya sido saboreado tan frecuente y plenamente por numerosos auditorios como la Francia de Corneille, de Molière y de Racine. Algunos ingenuos pueden desear que el obrero lea novelas modernas sobre las fábricas y el campesino novelas rurales. No comprenden que franceses de cultura elemental puedan tener el menor interés en las pasiones de una princesa griega o de la reina de Trecene. Ha hecho falta que Mauriac, poco sospechoso de temor hacia la pintura del pecado y el remordimiento, les abra los ojos sobre la modernidad, es decir, sobre la universalidad de Racine.

Hacía falta precisamente que Racine fuese hasta el Epiro a buscar a esta Hermiona y hasta Trecene para buscar a esta Fedra, a fin de que una perforadora de botines y una asistenta pudiesen reconocerse en ellas, lo mismo que los ociosos de las clases privilegiadas. Se debe afirmar inclusive que si en Racine se rompe el equilibrio es en favor del pueblo: el instinto de una Hermiona o de una Roxana las

emparienta con el pueblo más que con el mundo... ¿Qué obrerita no ha suspirado varias veces en su vida con palabras que son casi un eco, palabra por palabra, de aquel verso de Racine: "Je ne t'ai point aimé, cruel, qu'ai-je donc fait?" [27]

Una biografía inglesa de Racine aporta el más curioso testimonio de la popularidad de que en los bajos fondos de París goza este pintor de las regiones oscuras del alma.[28] Una inserción de un diario de París señalaba en 1909, sin extrañeza y sin comentario, cómo un obrero impresor, Laurent, alias "Coco", acusado de robo, presentó a la policía una coartada convincente: "Precisamente a esa hora yo estaba en una taberna de la calle de Tracy, y discutía con un compañero sobre la madre de Británico en la tragedia de Racine." Varios testigos aseguraron haber participado en esta discusión de tres cuartos de hora sobre un punto de psicología clásica, y "Coco" fué puesto en libertad. En un plano más elevado, la admiración apasionada y nada escolar o convencional que el héroe de Proust siente ante *Fedra* representada por la Berma, o que su abuela siente por Mme. de Sévigné, los delirantes elogios que Péguy ha prodigado a *Polieucto* o Suarès al Cardenal de Retz, probablemente no tienen nada análogo en el país de Goethe, ni en el de Shakespeare, ni aun en el del Dante.

Varias veces hemos señalado en el curso de esta obra que la comprensión del clasicismo ya no se limitaba hoy sólo a los franceses. Es claro que la concepción del mundo (astronómica, física y biológica) que tenían los contemporáneos de Luis XIV

[27] François Mauriac, *Journal*, II (Grasset, 1937), pp. 117-118.

[28] Mary Duclaux, *The Life of Racine* (Londres, Fisher Unwin, 1925), p. 244. El intercalado en cuestión apareció en *L'Echo de Paris* del 18 de abril de 1909.

les aleja de nosotros; más vale correr un velo en este punto, decía púdicamente Sainte-Beuve, "por respeto a aquellos genios" (*Nouveaux Lundis*, x, 96). Los pueblos apasionados por la higiene y la sanidad pueden considerarlos tan atrasados como los contemporáneos de Ramsés II.[20] Pero por encima de estos obstáculos mínimos, el público europeo que compra la pintura de Cézanne y Derain o la escultura de Maillol, que aplaude los *Concertos* de Ravel y los *Charmes* de Valéry, comprende sin duda a Poussin, a Racine y a Pascal mejor que nunca se les comprendiera en el pasado (véase núms. 254, 255, 300 y los grupos de *Corona* en Alemania y del *Criterion* en Inglaterra).

El esnobismo está sin duda en la partida. En la Gran Bretaña de 1930 se puso de moda admirar a Racine y preferir a veces el teatro francés o el teatro griego, por razones técnicas o morales, al de Shakespeare, que los románticos ingleses, hace más de un siglo, alzaron sobre un pedestal inaccesible a toda crítica. Shakespeare es sin duda muy grande, admite Lytton Strachey; pero "la tradición dramática de la época isabelina era muy defectuosa". Virginia Woolf se confiesa igualmente desconcertada por "esos extraños isabelinos" que encantaban antaño a Charles Lamb. Jorge Santayana y Herbert Grierson lamentan en Shakespeare la ausencia de toda religión, de piedad o de esa "elevada nota ética" que resuena en los dramas antiguos de retribución divina y justicia inmanente. T. S. Eliot lamenta en fin la ausencia de las unidades en el drama inglés

[20] Un poeta norteamericano de hoy evoca los héroes de Moliere y su civilización muerta o prescrita,

A civilization as marvellous and as far, far away
As that of Rameses.

(Frederic Prokosch, *Death at Sea*, x, *Molière*, Nueva York, Harper, 1940).

y anima a su país de adopción para que se aventure por la vía del clasicismo. "¿Eran clásicos los franceses en 1600?", se pregunta, para probar a los ingleses que no hay vicio congénito ni mala suerte que les impida llegar a ser clásicos, como los franceses, que no lo eran de nacimiento, sino que llegaron a serlo.[30]

Es ir muy lejos sin duda. Hay demasiado neoclasicismo, voluntario, dogmático y semipolítico, entre T. S. Eliot y sus amigos. Inglaterra se empobrece sin remedio celebrando en Pope "al artista más perfecto de la raza inglesa" (Edith Sitwell) o inmolando el romanticismo de Shelley ante Dryden e inclusive ante Crashaw. Semejante clasicismo amenazaría mutilar peligrosamente la lujuriosa y libre vegetación literaria anglosajona sin conseguir otra cosa que un resecamiento intelectual. La generación de postguerra en Gran Bretaña, burlona, amarga, crítica, muy abierta a las influencias francesas (Lytton Strachey, David Garnett, E. M. Forster, Harold Nicolson, Clive Bell, los Sitwe Aldous Huxley, Richard Aldington) ha rozado en varias ocasiones ese peligro agradable y pérfido. La intelectualidad aguda y medio preciosista, el virtuosismo distinguido, la comprensión acogedora y la sonrisa "inteligente" y un tanto fría cuentan entre los dones de

[30] Véase Lytton Strachey, núms. 261 y 262; Virginia Woolf, *The Common Reader*, primera serie; Santayana, *Interpretations of Poetry*; Grierson, *Cross-currents in English Literature of the XVIIth Century*; Eliot, nº 88 *(A Dialogue on Dramatic Poetry* y *The Function of Criticism)*. La cita de Eliot está tomada del segundo de esos artículos en que el crítico "anglo-católico" agrega: "Los hombres no pueden vivir juntos más que sometiéndose a algo que esté por encima de ellos... El artista de segundo orden puede negarse a hacer el sacrificio de su yo, pues lo más importante para él es acentuar las pequeñas diferencias que le distinguen de los demás. Sólo el hombre que tiene bastante que dar para poder olvidarse de sí en su obra está pronto a colaborar."

estos autores, en quienes Dryden a duras penas reconocería a aquellos

true-born Britons who ne'er think at all.

No hace ni un siglo que un poeta-novelista enamorado de la lucidez crítica, admirador de Francia también, gritaba a sus compatriotas victorianos: "¡Más cabeza, señor, más cabeza!".[31] Su apelación ha ido más lejos que sus esperanzas.

Si el neoclasicismo nos parece estrecho, esterilizante y funesto para Francia, lo es todavía más para otros países en los que no podría enlazarse como entre nosotros a un conjunto de tradiciones nacionales y casi populares. El neoclasicismo alemán, si es una imitación del extranjero realizada por algunos estetas, no pasaría de ser un barniz superficial, que disimula sin contenerlas las fuerzas telúricas y los impulsos primitivos. No puede ser válido y duradero si no admite, integra y disciplina el romanticismo extremo del alma alemana. El nuevo humanismo norteamericano (Irving Babbitt, Paul Elmer More, Norman Foerster, etc.) no pasaría de ser el sueño nostálgico y reaccionario de una minoría, si pretendiese desconocer o combatir la vitalidad o la independencia, con frecuencia enredosa pero fecunda, de la juventud de Estados Unidos, para proponerle sin cesar un "inner Check", budista y puritano a la vez. La literatura inglesa ha sido siempre más grande por la espontaneidad imaginativa, el lirismo, el humor y lo novelesco que por la crítica o la ordenación racional impuesta a la vida. Un clasicismo predicado por graves pontífices del tradicionalismo o adoptado por una minoría intelectual refinada y amarga, pero pobre de savia y desprovista de

[31] George Meredith, *Modern Love*, XLVIII, 3.

alma, difícilmente podría echar raíces en el suelo británico. Confiado en su instinto, el inglés medio preferirá siempre no comprender o no analizar ese precioso don, el olfato que John Bull se enorgullece de poseer en común con las mujeres más sutiles y los animales de mejor raza. Hasta los que desearon en Inglaterra, después del choque de la guerra de 1914, más orden, previsión y autocrítica comprendieron que al pasar el Canal ese clasicismo tenía que britanizarse y aceptar la imaginación, el misterio y la tradición del instinto hereditario. "El triunfo —escribía el *Times Literary Supplement* del 30 de septiembre de 1920 (nº 6)— consiste en aceptar lo que la vida tiene de infinito y en encontrarle su lugar sin negar por eso la razón. . . La misión de nuestro tiempo consiste en realizar no un orden cualquiera sino el orden nuestro."

Como hemos repetido, el francés no es naturalmente clásico. Sería incluso deplorable que lo fuese. Más que en cualquier otra ciudad, en París el joven entra en la vida "con la injuria en la boca", según la frase que Barres atribuye a Renan en el *Jardin de Bérénice*. Pero no es raro, naturalmente, que el francés se haga clásico sin quererlo o sin saberlo. Ese clasicismo esencial lo resumiremos de buen grado en algunos rasgos análogos a los que hemos encontrado en los grandes autores del siglo de Luis XIV:

A. Un gusto muy vivo por lo concreto, por el objeto y casi por la materia; el mantenimiento de los lazos que unen al hombre con la tierra y con las cosas, y relaciones que deben persistir realmente entre las artes más ambiciosas (pintura, poesía, música) y las artes más humildes que consisten en labrar, hilar, hacer el vino o arreglar la habitación, o

las artes, poco más elevadas, del esmalte, la cocina o el vidrio.[32]

B. Pero así como otros pueblos, más ingenuamente maravillados, durante más tiempo o más plenamente infantiles, se deleitan satisfechos o extremosos en esta riqueza de sensaciones, el francés las organiza, ordena y domina. Su obra pierde con ello a veces en pureza de alma y en espontaneidad exuberante. Pero también a veces evita los infantilismos y sobre todo la prodigalidad y la persistente falta de madurez de otras literaturas. Toda comparación entre talentos sin medida común es falsa. Parece sin embargo que si los poetas franceses (excepción hecha de Rimbaud) suelen ser inferiores en su juventud a lo que fueron cuando jóvenes Coleridge, Shelley, Keats o los románticos alemanes, una lenta maduración da la ventaja, hacia los cuarenta años, a Vigny, a Hugo, a Baudelaire, a Mallarmé o a Valéry sobre la negativa a madurar que fija en la edad crítica a Swinburne, a Wilde, a Heine o sobre la desecación precoz que afectó a Wordsworth o a Tennyson. Lo mismo ocurre en la novela; y es un lugar común de la crítica norteamericana y británica lamentar cierta dificultad para envejecer madurando y profundizándose que parecen experimentar Dickens, Meredith, Huxley o G. B. Shaw, y sobre todo Dreiser, Hemingway, Sinclair Levis o William Faulkner. La ausencia de una tradición clásica y de lecciones clásicas convertidas en una segunda naturaleza puede tener algo que ver con ello en Estados Unidos y hasta en Inglaterra.

C. Por último, el clasicismo, afortunadamente,

[32] "Antes de escribir una palabra —revela Jean Giono, uno de los grandes artistas y artesanos del estilo en nuestros días—, la saboreo como un cocinero saborea el producto que va a poner en la salsa, la examino a la luz, como un decorador examina el vaso chino cuyo valor se dispone a resaltar."

jamás ha impedido o acallado en Francia los genios excesivos, desbordantes y tempestuosos. Un Michelet o un Victor Hugo supieron rugir, un León Bloy supo tronar, Delacroix, Balzac, Lautréamont, Claudel o Rodin no fueron precisamente profesores de moderación. Pero alrededor de ellos y respirada por ellos, los bañaba una atmósfera "clásica". Esa atmósfera penetra sutilmente a los franceses y les enseña que después de haber desplegado su fuerza juvenil y de haber distendido con escándalo sus músculos o calmado sus nervios, el hombre maduro comprende que la verdadera fuerza es la que sabe reservarse e impresionar con cálculo y discreción. Baudelaire lo supo lo mismo que Racine, y Mallarmé como La Fontaine, y Villon o Ronsard antes que ellos. "Amo la fuerza —parece[33] que gustaba decir Stendhal—, pero la fuerza que amo la muestran tanto una hormiga y la abeja como un elefante." La densidad de su lirismo compensa lo que a veces le falta de impulso hacia el cielo o hacia las nubes. De ningún modo busca tanto cubrir vastas superficies como ahondar en profundidad, dentro de límites que ellos mismos se fijaron, su pozo artesiano. Como la pintura de Fouquet, de Poussin, de Chardin y de Cézanne, esta literatura que llamamos clásica es más vertical que horizontal. El clasicismo es su tercera dimensión.

D. Si ese clasicismo profundo de la literatura y el arte franceses, aparte efímeros triunfos del academicismo que la rebeldía de la juventud cambió pronto en derrota, no condujo al resecamiento y al conservatismo inmovilizado, es porque constituye un éxito frágil y siempre individual antes que obra

[33] Barrès cita esta frase en su artículo sobre el Dante (*Les Maitres*, Plon, 1927, p. 45) y la llama: "ese grito, digno de Pascal, que Bourget recogió de Stendhal".

colectiva o producto de las circunstancias históricas o sociales. Es también porque este equilibrio que en el siglo XVII y por extensión en algunos grandes artistas posteriores calificamos de clásico no es eclecticismo o conciliación, sino acuerdo momentáneo entre la facultad de sentir y la facultad de comprender. Ahí está tal vez la vocación más maravillosa de Francia: en su arte de vivir, y lo mismo en sus bellas artes o en sus letras. La intelectualidad ágil y virtuosa no es difícil; la exaltación y los arrebatos de la pasión trágica o lírica no son incómodos para el hombre. Pero conocer y comprender su pasión sin destruirla, cargar de pasión la razón misma, henchirla, por decirlo así, con el jugo de lo real y de la riqueza de los sentidos es cosa más noble y más rara. Uno de los franceses menos ordenados y menos racinianos, pero uno de los hijos más auténticos del pueblo y el suelo de Francia, lo escribía muy poco antes de dar su vida por la tierra de Corneille y Descartes: "Hay pasiones que son lisas como bolas de billar y hay sabidurías y razones que son plenas y maduras y pesadas como racimos".[34]

[34] Charles Péguy, nº 216, p. 14.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía sobre un tema tan vasto y tan vago como "el clasicismo" evidentemente no puede darse como completa. Es además bastante dudoso que sea posible, ni siquiera deseable, completar cualquier bibliografía. Una bibliografía de ninguna manera debe ser un simple monumento de pedantería. Conviene sin duda que sea exacta y metódica; pero es necesario igualmente que sea, si es posible, viva, sugestiva y personal, es decir, que se funde en un conocimiento real y directo de las obras que comprende.

La enumeración que sigue no incluye, pues, todo lo que trata del clasicismo en la producción literaria de nuestro siglo, sino lo que a nuestro parecer presenta mayor interés vivo sobre este tema en la producción francesa y extranjera de los últimos años. Ya se entiende que no podía ser cosa de enumerar todos los trabajos de nuestros clásicos mismos. Hemos prescindido a propósito de las obras ya sobrepasadas del siglo último (Nisard, Vinet, Deschanel, etc.) y por el contrario hemos incluído algunos curiosos comentarios de grandes escritores como Flaubert, Taine, Renan, Gide, Valéry, etc. Fieles a las directrices seguidas en el curso de esta obra, con frecuencia hemos buscado en el extranjero sugestivas referencias al clasicismo francés, o al clasicismo extranjero comparado con el nuestro.

Concedemos particular atención a algunas opiniones recientes sobre Racine, considerado como el clásico más representativo. Pueden completarse con las numerosas indicaciones que encierra la bibliografía de Edwin Williams (nº 306).

Tanto en la bibliografía misma como en el suplemento con que la adicionamos en esta edición se sigue el orden alfabético, es decir, el que nos parece más cómodo. Precede a cada título un número de orden al que remiten las notas del texto. La tabla de concordancias que la sigue permitirá una sistemática y rápida utilización de nuestras referencias. En todos los casos en que no se menciona la ciudad antes que el editor, se sobreentiende que se trata de obras publicadas en París.

1. Abercrombie (Lascelles). *Romanticism*. Londres, Martin Secker, 1926. (Penetrante análisis de la esencia del

romanticismo por un eminente poeta y crítico inglés, que no disimula su preferencia por un cierto clasicismo muy ampliamente concebido.)

2. Abril (Manuel). "Romanticismo, clasicismo y goticismo", *Revista de Occidente*, diciembre de 1927; pp. 349-383.
3. Adam (Antoine). *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*. Droz, 1935. (Atento estudio de las relaciones entre el libertinaje y el racionalismo a comienzos del siglo XVII.)
4. ——. "L'Ecole de 1660. Histoire ou légende", *Revue de l'Histoire de la Philosophie et de l'Histoire Générale de la Civilisation* (Lille), julio-diciembre de 1939; pp. 215-250. (Artículo algo confuso, pero muy curioso y bien informado sobre las verdaderas relaciones que unieron a los escritores llamados "clásicos" y la gran influencia que ejerció el círculo de Lamoignon.)
5. Albalat (Antoine). *L'Art poétique de Boileau*. Malfère, 1929. (Los grandes acontecimientos literarios.)
6. Anónimo. "Une Opinion anglaise sur Charles Maurras et le génie français", *Nouvelle Revue Française*, enero de 1921; pp. 110-122. (Extensa cita de un artículo del *Times Literary Supplement* del 30 de septiembre de 1920 sobre el neoclasicismo francés. Citado por A. Gide en *Incidences;* pp. 41-43.)
7. ——. "Racine in English", *Times Literary Supplement*, 12 de junio de 1937.
8. ——. "Jean Racine, Poet of the Passions of Love, the Discipline of Court Convention", *Times Literary Supplement*, 23 de diciembre de 1939.
9. Ascoli (Georges). *La Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVII^e siècle*. Gamber, 1930. 2 vol.
10. Audra (Emile). *L'Influence française dans l'oeuvre de Pope*. Champion, 1931.
11. Aynard (Joseph). "Comment définir le romantisme", *Revue de Littérature Comparée*, 1925; pp. 641-658. (Finas consideraciones sobre la nostalgia y la inquietud, rasgos románticos por excelencia, opuestos a la serenidad clásica.)
12. Bab (Julius). *Fortinbras, oder der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geiste der Romantik*. Berlín, Bondi, 1914. (Estudia en seis conferencias el espíritu romántico, simbolizado por el personaje shakesperiano Fortimbras, y sigue las transformaciones del romanti-

cismo, opuesto al clasicismo, en la Alemania del siglo XIX.)

13. Babbitt (Irving). *The New Laocoon, an Essay on the Confusion of the Arts.* Boston, Houghton Mifflin, 1910. (Vigorosa defensa de la distinción "clásica" de géneros y artes, opuesta a la estética "confusionista" del romanticismo.)
14. — *Rousseau and Romanticism.* Boston, Houghton Mifflin, 1919. (El capítulo I trata de los términos "clásico" y "romántico"; la forzosa oposición que el autor establece entre ambos términos vicia su concepción del clasicismo.)
15. Bagley (Charles). *An Introduction to French Literature of the Seventeenth Century.* Nueva York, Appleton-Century, 1937.
16. Bailly (Auguste). *L'Ecole classique française, les doctrines et les hommes, 1660-1715.* A. Colin, 1921. (Selección de extractos clasificados lógicamente.)
17. Bakst (Léon). "Les Formes nouvelles du classicisme dans l'art", *Grande Revue*, 25 de junio de 1910; pp. 770-800.
18. Baldensperger (Fernand). "Le Classicisme français et les langues étrangères", *Revue de Littérature Comparée*, 1933; pp. 14-42. (El clasicismo francés está lejos de haber ignorado las lenguas extranjeras tanto como se dice.)
19. —. "Pour une Revaluation littéraire du XVII^e siècle classique", *Revue d'Histoire Littéraire*, 1937; pp. 1-15. (Hay mucho de novelesco en el siglo XVII, y en todas partes variedad y contradicciones.)
20. ——. "Romantique, ses analogues et ses équivalents, tableau synoptique de 1650 à 1810", *Harvard Studies in Philology*, 1937, XIX; pp. 13-106.
21. Baring (Maurice). *Punch and Judy and Other Essays.* Nueva York, Doubleday, Page and Co., 1924. (Ensayos sobre La Fontaine, Racine, Jules Lemaître y Racine, etc.)
22. Barres (Maurice). *Les Maîtres.* Plon, 1927. (El último artículo sobre "Los maestros románticos" pinta el embarazo de un gran escritor tentado por las doctrinas neoclásicas políticas y literarias e incapaz sin embargo de renunciar al prestigio de los románticos o de hablar malévolamente de Victor Hugo, Baudelaire y Flaubert.

Este artículo apareció en el *Echo de Paris* el 28 de septiembre de 1912.)

23. Baumal (Francis). *Le Féminisme au temps de Molière.* La Renaissance du Livre, 1924. (Rehabilitación de ciertos aspectos del preciosismo.)
24. Bell (Clive). *An Account of French Painting.* Londres, Chatto and Windus, 1932. (Cap. II, sobre la pintura en el siglo XVII.)
25. Benda (Julien). *Belphégor, Essai sur l'esthétique de la présente société française.* Emile-Paul, 1918. (Ataque, vehementemente romántico, contra el romanticismo, el culto de la sensualidad, del instante, del yo y de la "vida" en la literatura francesa del siglo XX: nostalgia de los valores clásicos.)
26. Bentmann (Friedrich). *Die Geschichte der Racine-Kritik in der französischen Romantik.* Disertación de Würzburg, 1930. (Opiniones favorables u hostiles sobre Racine en la época de Chateaubriand, Stendhal y Musset.)
27. Berthelot (René). *La Sagesse de Shakespeare et de Goethe.* Nouvelle Revue Française, 1930. (Consideraciones dispersas sobre el clasicismo de Goethe y sobre el clasicismo francés.)
28. Birrell (Francis). "Racine and Some Critics", *Nineteenth Century*, abril de 1923; pp. 557-564.
29. Blum (Léon). "Le Goût classique", *Revue Blanche*, enero de 1894; pp. 29-40. (Contra las tentativas de renacimiento clásico que por entonces parecían querer enterrar al simbolismo.)
30. Bondy (L. J.). *Le Classicisme de Ferdinand Brunetière.* Baltimore, Johns Hopkins Press, 1930. (Análisis y comentario de las ideas filosóficas, morales y estéticas de Brunetière.)
31. Borgese (Giuseppe). *Storia della critica romantica in Italia.* Milán, Treves, 1920. (Nueva edición de una obra que apareció por primera vez en 1903: en el prólogo, consideraciones sobre el clasicismo, y cap. X sobre "El Clasicismo de los Románticos".)
32. ——. *Il Senso della letteratura italiana.* Milán, Treves, 1931. (Sobre el carácter esencial de la literatura francesa, opuesto al "romanticismo" fundamental de Italia, pp. 21 *ss.*)
33. ——. *Poetica dell'unità; cinque saggi.* Milán, Treves, 1934. (Ensayos sobre el creciente papel que el con-

cepto de personalidad desempeña en la estética postclásica, sobre la semejanza, la imitación y el modelo en poesía.)

34. Bourgeois (Emile). *Le Grand Siècle. Louis XIV, les arts et les idées.* Hachette, 1896. (Bella presentación, ampliamente ilustrada, de la civilización francesa bajo el reinado de Luis XIV.)
35. Bray (Rene). *La Formation de la doctrine classique en France.* Hachette, 1927. (Estudio sólido y novedoso sobre los orígenes de la doctrina clásica, que quedó formada antes de la generación de los grandes clásicos y de la crítica de Boileau. Lo completan cinco artículos del mismo autor, sobre "L'Esthétique classique", *Revue des Cours et Conférences*, 1929, vol. II, 30 de abril al 30 de junio.)
36. Bréhier (Emile). *Histoire de la philosophie.* Tomo II, *La Philosophie moderne*, I, *Le XVII^e Siècle.* Alcan, 1929. (Penetrantes consideraciones sobre los caracteres generales del pensamiento francés en el siglo XVII.)
37. Bremond (Henri). *Histoire littéraire du sentiment religieux en France.* Bloud et Gay, 1916-1933. (Once volúmenes, varios de los cuales enriquecen nuestro conocimiento del siglo clásico. Índice alfabético y analítico de la obra por Charles Grolleau, Bloud et Gay, 1936.)
38. Brunet (Gabriel). *Evocations littéraires.* Editions Prométhée, 1930. (Ingeniosas apreciaciones sobre Mme. de Sévigné y extenso capítulo sobre "Bossuet y el espíritu clásico", pp. 67-127.)
39. Brunetière (Ferdinand). "Le Naturalisme au XVII^e siècle", *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française.* Hachette, 1896. 1ª serie; pp. 305-336. (Conferencia pronunciada en 1883.)
40. ——. "Descartes et la littérature classique", *ibid.*, 1898. 3ª serie, pp. 1-28. (Estudio escrito en 1882 a propósito del libro de Krantz.)
41. ——. "Classiques et romantiques", *ibid.*, 1898. 3ª serie; pp. 291-326. (Artículo de 1883 a propósito del libro de Deschanel sobre el romanticismo de los clásicos.)
42. ——. "Jansénistes et cartésiens", *ibid.*, 1898. 4ª serie; pp. 111-178. (Artículo de 1889 sobre la limitada influencia del cartesianismo en el siglo XVII.)
43. ——. "L'Esthétique de Boileau", *ibid.*, 1899. 6ª serie; pp. 153-192. (Estudio de junio de 1889.)

44. ——. *Histoire de la littérature française.* Delagrave, 1912. Tomo II, *Le XVII^e Siècle.* (Libro III, capítulo I; pp. 355-362: "¿Qué es un clásico?")
45. ——. *Manuel d'histoire de la littérature française.* Delagrave, 1898. (Varios capítulos sobre la formación del ideal clásico.)
46. Brunot (Ferdinand). *Histoire de la langue française.* Tomo IV, *1660-1715.* 1ª parte, *La Langue classique.* A. Colin, 1913. Tomo V, *Le Français en France et hors de France au XVII^e siècle.* A. Colin, 1917.
47. Brunschvicg (Léon). *Le Progrès de la conscience dans la philosophie occidentale.* Alcan, 1927. 2 vols. (El capítulo VI del libro III, pp. 138-161, trata de Descartes.)
48. Casella (Alfredo). "Il Neoclassicismo mio e altrui", *Pegaso*, mayo de 1929; pp. 576-583. (Sobre el neoclasicismo musical.)
49. Caudwell (Hugo). *Introduction to French Classicism.* Londres, Macmillan, 1931. (Obra elemental, pero mesurada y prudente, que se esfuerza en explicar el clasicismo a los estudiantes ingleses.)
50. Cazamian (Louis). *L'Evolution psychologique et la littérature en Angleterre.* Alcan, 1920. (Intento vigoroso y original, forzado a veces, de reducir la historia de la literatura inglesa moderna a la lucha entre un clasicismo y un romanticismo definidos en profundidad.)
51. ——. "La Notion de retours périodiques dans l'histoire littéraire", *Annales de l'Université de Paris*, marzo de 1926; pp. 59-68. (La misma tesis se vuelve a tomar, se amplía y se hace aplicable a literaturas distintas de la inglesa.)
52. ——. *Essais en deux langues.* Didier, 1938. (Reimpresión del artículo precedente, pp. 3-10; pp. 165-180: penetrante estudio sobre "El romanticismo en Francia y en Inglaterra: algunas diferencias".)
53. —— y Legouis (E.). *Histoire de la littérature anglaise.* Hachette, 1924 y ediciones posteriores. (2ª parte, libro VIII, "El clasicismo", y sobre todo el cap. I, "El movimiento clásico".)
54. Clark (A. F. B.). *Boileau and the French Classical Critics in England.* Champion, 1925.
55. ——. *Jean Racine.* Cambridge, Harvard University Press, 1939.
56. Claudel (Paul). "Lettre sur le classicisme", citada en

Revue Critique des Idées et des Livres, 25 de agosto de 1910; p. 374.

57. Clouard (Henri). *Les Disciplines: nécessité littéraire et sociale d'une renaissance classique*. Riviere, 1913. (Págs. 87-89: "sustancia del clasicismo"; p. 241, definición gidiana: "El clasicismo es un pudor".)
58. Cohen (Gustave). "La Clarté française", *Nouvelles Littéraires*, 6 de julio de 1929. (A propósito de la obra de D. Mornet.)
59. Collins (H. P.). "Notes on the Classical Principle in Poetry", *The Criterion*, abril de 1925; pp. 388-400. (Búsqueda de los elementos clásicos de la poesía inglesa, por un crítico simpatizante con un clasicismo amplio.)
60. ——. *Modern Poetry*. Londres, Jonathan Cape, 1925. (Sobre el clasicismo, pp. 108-136.)
61. Combarieu (Jules). *Histoire de la musique*. A. Colin, 1920. Tomo II, *Du 17e Siècle à la mort de Beethoven*.
62. Courajod (Louis). *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*. Picard, 1903. Vol. 3, *Origines de l'art moderne*. Capítulo sobre "El arte del siglo XVII", pp. 41-64.)
63. Crémieux (Benjamin). *Inquiétude et reconstruction*. Correa, 1931. (Sobre el supuesto brote clásico de 1930, capítulos VI, VII y IX.)
64. Croce (Benedetto). "Le Definizioni del romanticismo", *La Critica*, 1906; pp. 241-245.
65. ——. *Bréviaire d'esthétique* (traducción de G. Bourgin). Payot, 1923. (Sobre el conflicto entre clasicismo y romanticismo, p. 33; sobre la necesidad actual de un cierto clasicismo, pp. 175-180.)
66. ——. "La poesia del Racine", *La Critica*, 1927; pp. 64-68. (Reeditado en la nueva edición de *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. Bari, Laterza, 1929; pp. 267-274.)
67. ——. *Storia della età barocca in Italia*. Bari, Laterza, 1929.
68. Crump (Phyllis). *Nature in the Age of Louis XIV*. Londres, Routledge, 1928.
69. Curtius (Ernst-R.). "Restauración de la razón", *Revista de Occidente*, septiembre de 1927; pp. 257-267.
70. ——. "Abandon de la culture", *Nouvelle Revue Française*, diciembre de 1931; pp. 849-867. (Sobre el papel del clasicismo en la cultura francesa.)
71. ——. "Goethe ou le classique allemand", *Nouvelle Revue Française*, marzo de 1932; pp. 321-350.

72. Dalmeyda (Georges). *Goethe et le drame antique*. Hachette, 1908. (Sobre el helenismo y el "clasicismo" de Goethe.)
73. Delacroix (Eugène). *Lettres*. Quantin, 1878. (Carta del 29 de marzo de 1858 sobre Racine, p. 291.)
74. ——. *Journal*. Plon, 1932. 3 vols. (I, 438-440, sobre Poussin; II, 29-31, sobre Poussin; II, 25, 103 y 281, sobre las cualidades clásicas de Racine; III, 22-24, sobre el clasicismo de Racine.)
75. Demeure (Jean). "Les quatre Amis de *Psyché*", *Mercure de France*, 15 de enero de 1928; pp. 331-366. (Identificación de tres de estos amigos como La Fontaine, Maucroix y Pellisson: reduce la influencia de Boileau sobre los escritores de 1660-1670.)
76. ——. "L'Introuvable Société des quatre amis, 1664-1665", *Revue d'Histoire Littéraire*, 1929; pp. 161-180 y 321-336. (Examen crítico preciso de las tradiciones relativas a los cuatro amigos, suponiendo que fueron Racine, Boileau, La Fontaine y Molière.)
77. Desbiens (Maurice). *Romantisme*. Cahiers de la Quinzaine, 20ª serie, núms. 3 y 4; 5 y 20 de febrero de 1930. (Puntualización de los trabajos recientes sobre romanticismo y clasicismo.)
78. Desjardins (Paul). *Poussin*. Laurens, 1906. (Estudio más literario y moral que técnico del pintor clásico.)
79. ——. *La Méthode des classiques français*. A. Colin, 1904. (Extenso capítulo sobre "El clasicismo de Corneille", pp. 1-65; buen estudio sobre "El método clásico de Poussin", pp. 165-233.)
80. Desonay (Fernand). *Qu'est-ce que le classicisme?* Bruselas, Van Muysewinkel, 1934. (Comentario y crítica de la primera edición de la presente obra.)
81. Dorbec (Prosper). "La Sensibilité plastique et picturale de la littérature du XVIIe siècle", *Revue d'Histoire Littéraire*, 1919; pp. 374-395. (Relaciones entre pintores y escritores y cualidades plásticas de algunos escritores clásicos.)
82. Dupouy (Auguste). *France et Allemagne, littératures comparées*. Delaplane, 1913. (Capítulo I, 4ª parte, "Boileau en Alemania".)
83. ——. *Rome et les lettres latines*. A. Colin, 1924. (Capítulo VI, sobre el "clasicismo" latino.)
84. Eccles (F. Y.). "Recent French Poetry and Racine", *The Quarterly Review*, julio de 1909; pp. 127-155.

85. ——. *Racine in England*. Oxford Press, 1922. (Conferencia Taylor, 1921.)
86. Egger (Emile). *L'Hellénisme en France*. Didier, 1869. 2 vols. (Lección 20ª, sobre los estudios griegos en Francia bajo los reinados de Luis XIII y Luis XIV; lecciones 21ª a 25ª, sobre el helenismo en el siglo XVII.)
87. Eliot (Thomas S.). *The Sacred Wood, Essays in Poetry and Criticism*. Londres, Methuen, 1920.
88. ——. *Selected Essays (1917-1932)*. Nueva York, Harcourt Brace, 1932. (Sobre la necesidad de un retorno a las tradiciones clásicas en Inglaterra, *passim* y sobre todo en los ensayos "Tradición y talento individual", 1917; "La función de la crítica", 1923; "El humanismo de Irving Babbitt", 1927; "Diálogo sobre poesía dramática", 1928.)
89. ——. *Essays, Ancient and Modern*. Londres, Faber and Faber, 1936. (Nueva edición del volumen de 1928, *For Lancelot Andrewes*, aumentado con cuatro ensayos de tendencia neoclásica sobre la religión y la literatura, el catolicismo y el orden, Pascal, la educación moderna y los estudios antiguos.)
90. Elton (Oliver). *The Augustan Ages*. Edimburgo, Blackwood, 1899. (*Periods of European Literature*, vol. VIII). (Los tres primeros capítulos tratan del clasicismo francés, con un sincero esfuerzo de comprensión y extrañezas de juicio típicas de las reacciones de un inglés erudito y avisado.)
91. Ernst (Fritz). *Der Klassizismus in Italien, Frankreich und Deutschland*. Zurich, Amalthea Verlag, 1924. (Estudio general y comparado, que bajo el nombre de clasicismo confunde al Renacimiento con el siglo XVII.)
92. Evans (Ifor). *Tradition and Romanticism*. Londres, Methuen, 1940. (Capítulo II sobre los términos "clásico" y "romántico"; el intento de definición es confuso y superficial, pero sostiene con razón que esta controversia apenas si tiene sentido en Inglaterra, donde es de importación extranjera.)
93. Faguet (Emile). "L'Humanisme français au XVIe siècle", *Revue Bleue*, 17 de enero de 1891; pp. 65-73.
94. ——. "La Révolution littéraire de 1660", en *Propos littéraires*. 2ª serie. Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1904. (Artículo del 1º de septiembre de 1883, que limita la parte de la razón en los clásicos.)
95. ——. *Histoire de la poésie française*. Boivin, 1926 a

1932. (Vols. II, "De Malherbe a Boileau"; III, "Preciosos y burlescos"; IV, "La Fontaine"; V, "Boileau"; VI, "De Boileau a Voltaire".)

96. Fagniez (Gustave). *La Femme et la société française dans la première moitié du XVII^e siècle*. Gamber, 1929.
97. Faure (Elie). "Remarques sur le classicisme français", *Grande Revue*, marzo de 1922; pp. 1-13. (Vívida interpretación del clasicismo, considerado sobre todo en el dominio de las bellas artes.)
98. ——. *Histoire de l'art*, vol. III, *L'Art moderne*. Crès, 1926. (Sobre "La monarquía francesa y el dogma estético", pp. 131-171.)
99. Fels (Martha de). "Terre de France: Poussin", *Revue de Paris*, 15 de enero de 1933; pp. 292-326.
100. Fernández (Ramón). "De l'Esprit classique", *Nouvelle Revue Française*, enero de 1929; pp. 42-53.
101. ——. "On Classicism", *The Symposium*, enero de 1930; pp. 33-44.
102. ——. "Le Classicisme de T. S. Eliot", en *Messages*. Nouvelle Revue Française, 1926; pp. 216-222.
103. Fidao-Justiniani (J. E.). *L'Esprit classique et la préciosité*. Picard, 1914. (El preciosismo de ningún modo es opuesto al espíritu clásico; el siglo XVII es uno, y se desarrolla con regularidad de Richelieu a Luis XIV.)
104. ——. *Qu'est-ce qu'un classique?* 1. *Le Héros ou génie*. Didot, 1930. (Sobre el gusto por la epopeya, la grandeza heroica y el amor como "gran pasión" en el siglo clásico.)
105. ——. *Discours sur la raison classique*. Boivin, 1937. (Ensayo de vívida interpretación del clasicismo como un arte de vivir, una prudencia épica y una razón creadora.)
106. Fisher (Dorothy F. Canfield). *Corneille and Racine in England*. Nueva York, Columbia University Press, 1904. (Envejecido estudio sobre la acogida que la crítica y la escena inglesas dispensaron a Corneille y a Racine.)
107. Flaubert (Gustave). Sobre las alusiones al siglo XVII en la correspondencia de Flaubert, véase L. Gardner Miller, *Index de la correspondance de Flaubert* (Estrasburgo, 1934) y Tony H. Servais, *Gustave Flaubert, Urteile über die französische Literatur in seiner Correspondance* (Disertación de Münster, 1936).
108. Folkierski (Wladyslaw). *Entre classicisme et roman-*

tisme. Champion, 1925. (Supervivencia y debilitación del clasicismo en la estética del siglo XVIII.)

109. Fontaine (André). *Les Doctrines d'art en France: peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot*. Laurens, 1909.
110. ——. *Académiciens d'autrefois*. Laurens, 1914. (Sobre Le Brun, Mignard, Bosse y Bourdon.)
111. ——. *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Fontemoing, s.f. (Discursos de Le Brun, Philippe y J. B. de Champaigne y otros sobre el dibujo y el color, etc.).
112. François (Alexis). "Où en est romantique?", *Mélanges Baldensperger*. Champion, 1930. I, 321-331.
113. Frank (Waldo). "The Modern Drama", en *Five Arts* (colección *Man and His World)*. Nueva York, Van Nostrand, 1930. (Notable opinion sobre Racine, pp. 13-14.)
114. Frye (Prosser H.). "Racine", *University of Nebraska Studies*, julio-octubre de 1919; 40 pp.
115. ——. *Romance and Tragedy*. Boston, Mashall Jones, 1922. (Comprende el artículo precedente y un estudio penetrante, que se funda en un intento de definición filosófica, sobre "Los términos clásico y romántico".)
116. Fubini (Mario). "Umanesimo, Teatro, Poesi nell'opera di J. Racine", *La Cultura*, 1924-1925; pp. 62-71 y 206-215.
117. ——. *Jean Racine e la critica delle sue tragedie*. Turín, Sten, 1925. (Esbozo de historia de la crítica raciniana, precedida de un ensayo muy fino sobre Racine.)
118. Gaiffe (Félix). *L'Envers du Grand Siècle*. Albin Michel, 1924.
119. Galletti (Alfredo). "Classicismo", artículo de la *Enciclopedia italiana*. Roma, Istituto Treccani, 1931. X, 534-535.
120. Gaquère (François). *La Vie et les oeuvres de Jules Fleury, 1640-1723*. De Gigord, 1925. (El conocimiento de este jurisconsulto y humanista, que más tarde fué sacerdote y autor de la *Histoire ecclésiastique*, nos ilustra sobre los círculos literarios de Lamoignon, que frecuentaron Boileau, Racine, etc. El mismo erudito, el abate Gaquére, reeditó en 1925 los *Dialogues sur l'éloquence* (1664) de Claude Fleury, que editó De Gigord en 1925.)

121. Ghéon (Henri). *Partis pris, réflexions sur l'art littéraire.* Nouvelle Librairie Nationale, 1923. (Los capítulos XV y XVI tratan en particular del clasicismo examinado por un neófito del neoclasicismo.)
122. Gide (André). *Incidences.* Nouvelle Revue Française, 1924. (Véase sobre todo "El porvenir de Europa", "Billetes a Ángela" I, II y Apéndice.)
123. ——. "Nationalisme et littérature", conferencia de 1911, en *Oeuvres completes.* Gallimard, vol. VI. (Viva crítica del neoclasicismo literario, estrecho y forzado según Gide.)
124. ——. *Journal, 1889-1939.* La Pléiade, 1939. (Sobre Racine, véase el índice, y en particular pp. 741, 1100, 1181 y 2298. Varios pasajes relativos a Racine se habían publicado antes en *Divers*, Gallimard, 1931.)
125. Gillet (Louis). *La Peinture de Poussin à David.* Laurens, 1935.
126. Gillot (Hubert). *La Querelle des Anciens et des Modernes en France.* (De la *Défense* a los *Paralleles).* Champion, 1914. (Información muy rica sobre la crítica literaria y artística en el siglo XVII y sobre el conocimiento y la influencia de la Antigüedad.)
127. Gilson (Etienne). *Les Idées et les Lettres.* Vrin, 1932. (Ensayo sobre "La escolástica y el espíritu clásico": el espíritu clásico no se opone a la escolástica, pero la continúa en muchos aspectos, pp. 243-274.)
128. Giraud (Victor). "Qu'est-ce qu'un classique? ", *Revue des deux Mondes*, 1º de enero de 1931; pp. 119-130. (Generalidades difusas y convencionales.)
129. Giraudoux (Jean). "Racine", *Nouvelle Revue Française*, diciembre de 1929; pp. 733-756. (Reimpreso en volumen, Grasset, 1930; traducido al inglés por Paul M. Jones, Cambridge, Fraser, 1938; reproducido en el nº 268.)
130. Goethe (J. W.). "Literarischer Sanculottismus" (1795), en *Saemtliche Werke.* Berlin y Stuttgart, Jubilaeums-Ausgabe, Cotta, 1902-1907; vol. XXXVI, pp. 139-144. (Sobre las condiciones necesarias para que se produzca un clásico.)
131. ——. *Gespraeche mit.* (Conversaciones de Eckermann con Goethe y Paris). Presses Universitaires, 1931. (Muestra un estado del gusto en los últimos años de la vida del gran hombre en 1823-32; en varios lugares se trata del clasicismo, oponiéndolo con frecuencia al

romanticismo. Una traducción francesa, publicada por Charpentier en 1863, va precedida de un interesante ensayo de Sainte-Beuve.)

132. Gosse (Edmund). *Malherbe and the Classical Reaction in the XVIIth Century*. Oxford Press, 1920. (Conferencia Taylor.)
133. ——. *Three French Moralists, and the Gallantry of France*. Londres, Heinemann, 1918. (Ensayos sobre La Rochefoucauld, La Bruyère y Vauvenargues.)
133. bis. Graves (Robert). *Poetic Unreason and Other Essays*. Londres, Cecil Palmer, 1925. (Sobre la oposición entre clásico y romántico, pp. 125-138 y 139-155.)
134. Grierson (Herbert G.). *The first Half of the XVIIth Century*. Nueva York, Scribners, 1906. (Colección *Periods of European Literature*, vol. VII). (Desordenado estudio comparativo de la literatura de la época en Holanda, Inglaterra, Francia e Italia.)
135. ——. *Classical and Romantic*. Cambridge University Press, 1923. (Conferencia Leslie Stephen). (Excelente análisis de las diversas definiciones dadas a estos dos términos, conclusiones un tanto fugaces y difusas. Reimpreso en *The Background of English Literature and Other Essays*, Londres, Chatto and Windus, 1925.)
136. Grubbs (Henry). *Damien Mitton*. Princeton, Elliott Monographs y Paris, Presses Universitaires, 1931. (Muestra un estado del gusto medio en la época clásica.)
137. Guérard (Albert). *The Life and Death of an Ideal, France in the Classical Age*. Nueva York, Scribners, 1928. (Brillante presentación histórica que no concede a la literatura sino un lugar limitado y que define el clasicismo, cronológica e ideológicamente, de modo demasiado amplio.)
138. Haley (Sister Marie Philip). *Racine and the "Art Poétique" of Boileau*. Baltimore, Johns Hopkins Press, 1938. (Reduce la influencia de Boileau sobre Racine.)
139. Hazard (Paul). "Romantisme italien et romantisme européen", *Revue de Littérature Comparée*, 1926, VI, 224-245. (Sobre el romanticismo "antirromántico" de Italia y sus relaciones con un clasicismo profundo y permanente.)
140. ——. Reseña de A. Farinelli, *Il Romanticismo nel mondo latino*, en *Revue de Littérature Comparée*, 1928, VIII, 379-392. (Visión original del romanticismo y el clasicismo en los países latinos.)

141. ——. "Les Rationaux", *Revue de Littérature Comparée*, 1932, XII, 677-711. (Sobre el desarrollo del racionalismo aparte del clasicismo, entre 1670 y 1700. Reimpreso en el nº 143.)
142. ——. "La Fin du XVII^e siècle: le schisme religieux, les nouveaux principes politiques, l'unité littéraire", *Revue des Deux Mondes*, 15 de agosto y 1º y 15 de septiembre de 1932; pp. 778-795, 97-113 y 407-424. (Reimpreso en el nº 143.)
143. ——. *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715*. Boivin, 1935. 3 vols. (Véase sobre todo I, I, "De la estabilidad al movimiento", y II, I, "Los racionales".)
144. Heine (Heinrich). *Die Romantische Schule in Deutschland*, en *Werke*. Leipzig, Insel-Verlag, 1910. VII, 73-74. (Sobre Racine.)
145. ——. "Über die franzoesische Bühne", 6ª carta a August Rewald, mayo de 1837, en *Werke*. Leipzig, Insel-Verlag, 1913. VIII, 77-85. (Sobre Racine.)
146. Henley (William E.). "A Note on Romanticism", en *Views and Reviews, Essays in Art*. (Complete Works). Londres, Macmillan, 1921. III, 221-254.
147. Henriot (Emile). *Courrier Littéraire, XVII^e siècle*. Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1933. (Serie de crónicas publicadas en *Le Temps*, vivaces y bien informadas.)
148. Hepp (François). "Le Classicisme éternel", *Revue Universelle*, 1º de abril de 1921; pp. 45-57. (El romanticismo es naturalmente malsano, y sano el clasicismo.)
149. Hervier (Marcel). *Les Ecrivains français jugés par leurs contemporains;* I, *Le XVI^e et le XVII^e siècles*. Delaplane, 1910.
150. Hofmiller (Josef). "Gibt es Klassiker?", *Corona*, 1938. V, 558-563. (Vuelve sobre la pregunta de Nietzsche, a saber: si existen clásicos alemanes, y cuáles son.)
151. Homen. *Studier i fransk klassicism (1630-1665)*. Helsingfors, 1914.
152. Hourticq (Louis). "L'Art académique", *Revue de Paris*, 1º de junio de 1904, pp. 597-622, y 1º de julio, pp. 165-188. (Sobre las controversias de la Academia en el siglo XVII.)
153. ——. *La Jeunesse de Poussin*. Hachette, 1937.
154. ——. *De Poussin à Watteau, ou des origines de l'école parisienne de peinture*. Hachette, 1921.

155. Huch (Ricarda). *Die Romantik*. Leipzig, Haessel, 1911. 2 vols. (Sobre la expansion y la decadencia del romanticismo alemán. Traducido al francés con el título de *Les Romantiques allemands*. Grasset, 1933.)

156. Hulme (T. E.). *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*. Londres, Kegan Paul. 1924. (Ensayo sobre el romanticismo y el clasicismo, definidos por un filósofo inglés que murió en la guerra de 1914 y que sufrió la influencia simultánea de los neoclásicos franceses, de Bergson y de Georges Sorel, pp. 111-140.)

157. Jones (Paul Mansell). *Tradition and Barbarism. A Survey of Anti-Romanticism in France*. Londres, Faber and Faber, 1930. (Exposición de los argumentos antirrománticos de los críticos franceses por un inglés que se deja impresionar tal vez en demasía por la lógica aparente del neoclasicismo doctrinario.)

158. Kaufman (Paul). "Defining Romanticism", *Modern Language Notes*, 1925; pp. 193-204.

159. Ker (W. P.). "On the Value of the Terms *Classical* and *Romantic* as applied to Literature", en *Collected Essays*. Macmillan, 1925. II, 327-338. (Ensayo de aclaración, demasiado negativo.)

160. Klemperer (Victor). "Romantik und franzoesische Romantik", en *Idealistische Philologie, Festchrift fur Karl Vossler*. Heidelberg, septiembre de 1922; pp. 10-32.

161. Kohler (Pierre). *L'Esprit classique et la comédie*. Payot, 1925. (Sobre el clasicismo, y más adelante sobre la comedia clásica y sobre Molière, vistos por un autor suizo, pp. 11-15.)

162. Koerner (Josef). *Romantiker und Klassiker. Die Bruder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe*. Berlín, Askanischen Verlag, 1924.

163. Krantz (Emilie). *Essai sur l'esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature française au XVII^e siècle*. Bailliere, 1882. (Tesis absoluta, envejecida y refutada desde hace tiempo.)

163. bis. Lalou (René). "Goethe, classique français?", *Revue des Vivants*, noviembre de 1933; pp. 1709-1713.

164. Lancaster (Henry C.). *History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1929-1950. 12 vols. en 6 partes. Véase sobre todo, en esta historia monumental del

teatro, las partes III y IV, que tratan de los períodos de Molière [1652-1672] y de Racine [1673-1700], y en la parte I, vol. II, el capítulo VII, sobre la introducción de las unidades.)

165. Landry (Lionel). "Classicisme et romantisme, essai de définition", *Mercure de France*, 15 de julio de 1927; pp. 257-276. (Oposición un tanto forzada y que mezcla la política y la literatura. "El clásico cree en la papeleta del voto, en el arbitraje, en la escuela interconfesional; el romántico no cree más que en la guerra, civil, extranjera o religiosa.")
166. Lanson (Gustave). "L'Influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française", *Revue de Métaphysique et de Morale*, octubre-diciembre de 1896; reimpreso en *Etudes d'Histoire Littéraire*. Champion, 1929; pp. 58-96.
167. ——. *Boileau*. Hachette, 1892.
168. ——. *Choix de lettres du XVII^e siècle*. Hachette, 1898. (Rica y sugestiva introducción.)
169. ——. *L'Art de la prose*. Librairie des Annales, 1908. (Sobre la frase en el Gran Siglo, caps. IV, V y VI.)
170. Lapcevic (Draguicha). *La Philosophie de l'art classique*. Alcan, 1927. (Pretencioso y poco claro desarrollo sobre el clasicismo concebido como lo antiguo, lo bello y lo bueno.)
171. Lemaitre (Jules). "M. Deschanel et le romantisme de Racine", en *Les Contemporains*. Société Francaise d'Imprimerie et de Librairie, 1886. II, 143-188.
172. ——. "Le Romantisme des classiques", en *Les Contemporains*. Ibid., 1918. VIII, 159-176. (El artículo data de 1882.)
173. Lemonnier (Henry). *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. Hachette, 1913. 2ª ed.
174. ——. *L'Art français au temps de Louis XIV*. Hachette, 1911.

174. bis. Loiseau (Hippolyte). *Goethe et la France*. Attinger, 1930. (Sobre la influencia de la literatura francesa sobre Goethe, que el autor exagera un tanto, caps. III y IV.)

175. Lucas (Frank L.). *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*. Nueva York, Macmillan, 1936. (Sobre la naturaleza del romanticismo, con la inevitable oposición clasicismo-romanticismo, cap. I.)

176. Lugli (Vittorio). "Rileggendo Racine", *La Cultura*, 1923-1924; pp. 489-496.
177. ——. *Racine*. Roma, Formiggini, 1926.
178. Magendie (Maurice). *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France de 1600 à 1660*. Alcan, 1925. 2 vols.
179. Manzoni (Alessandro). "Sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie", *Lettre à M. Chauvet*, publicada por Fauriel en 1823, en *Opere*. Milán, Hoepli, 1907. III, 309-384.
180. Marsan (Eugène). "Que la vertu ne fait pas le classique", *Revue Critique des Idées et des Livres*, 25 de junio de 1921; pp. 650-664. (Ensayo sobre La Fontaine.)
181. ——. *Instances*. Editions Promethée, 1930. (Comprende el artículo anterior y otros varios sobre el siglo XVII.)
182. Maurras (Charles). *Romantisme et révolution*. Nouvelle Librairie Nationale, 1922 (nueva edición del *Avenir de l'intelligence*). (Págs. 269-270, "Del espíritu clásico", protesta contra la tesis de Taine que explica la Revolución francesa por el espíritu clásico.)
183. ——. *L'Allée des philosophes*. Cres, 1924. (Divertidas páginas sobre "la decadencia de Brunetière vista desde el fin del siglo" y sobre el ideal clásico concebido por este crítico, pp. 206-223.)
184. —— y La Tailhède (Raymond de). *Un Débat sur le romantisme*. Flammarion, 1928. (Algunas fórmulas afortunadas sobre el clasicismo, que se opone al romanticismo considerado como el error y la barbarie.)
185. ——. *Prologue d'un essai sur la critique*. La Porte Etroite, 1932. (Págs. 92-94 sobre la manera como deberíamos comprender hoy el espíritu clásico. Publicado primero en la *Revue Encyclopédique*, 26 de diciembre de 1896.)
186. Mélèse (Pierre). *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*. Droz, 1934. (Cómo juzgaron los públicos de entonces el teatro de su tiempo.)
187. Menéndez y Pelayo (M.). *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, Dubrull, 1883-91. Vol. V, *Siglo XIX, El Romanticismo en Francia*. (Esbozo del desarrollo de la literatura francesa antes del siglo XIX y en dicho siglo, muy severo para el clasicismo racionalista y doctrinal del reinado de Luis XIV.)
188. Meriam-Genast (Ernst). "Racine und Goethe", *Archiv*

für das Studium der neueren Sprachen, diciembre de 1935; pp. 197-224.

189. Michéa (R.). "Les Variations de la raison au XVII^e siècle. Essai sur la valeur du langage employé en histoire littéraire", *Revue Philosophique*, septiembre-octubre de 1938; pp. 183-201. (Sobre el sentido de la palabra razón en el siglo clásico.)
190. Mongrédien (Georges). *Les Précieux et les précieuses*. Mercure de France, 1939. (Vívida y fina defensa del preciosismo en la introducción, seguida de trozos escogidos.)
191. Montegut (Emile). *Types littéraires et fantaisies esthétiques*. Hachette, 1882. (Sobre la concepción clásica del hombre abstracto, pp. 99-100.)
192. Moreau (Pierre). *Le Classicisme des romantiques*. Plon, 1932. ("¿Qué es un clásico? ¿Qué es un romántico?" cap. I.)
193. Mornet (Daniel). *Histoire générale de la littérature française*. Larousse, 1925. (Definición de la "época clásica", pp. 74-77.)
194. ——. Artículo en *Les Nouvelles Littéraires*, 18 de junio de 1927. (Sobre el papel de las influencias extranjeras en el clasicismo y el romanticismo franceses.)
195. ——. *Histoire de la clarté française*. Payot, 1929. (Sobre la progresiva formación de este ideal de claridad, contemporánea del clasicismo.)
196. ——. "La Véritable Histoire de la littérature française", *Annales de l'Université de Paris*, noviembre-diciembre de 1936; pp. 506-527. (Protesta contra la tendencia a aislar de su público y del gusto de su tiempo a los escritores clásicos; el gusto clásico se debatió contra la doctrina clásica, anterior a 1660.)
197. ——. "Comment étudier les écrivains ou les ouvrages de troisième ou de quatrième ordre", *The Romanic Review*, octubre de 1937; pp. 204-216. (A propósito de Donneau de Visé, persistencia del preciosismo a través del clasicismo.)
198. ——. "La Signification et l'évolution de l'idée de préciosité en France au XVII^e siècle", *Journal of the History of Ideas*, abril de 1939; pp. 225-231. (El preciosismo, mal comprendido con frecuencia, es un amplio movimiento que se remonta al siglo XVI y todavía prosigue en el XVIII.)
199. ——. *Histoire de la littérature française classique 1660-*

1700; ses caractères véritables, ses aspects inconnus. A. Colin, 1940. (Muy sabio y precioso estudio de los aspectos no clásicos del gusto literario de la época; numerosas citas sobre la persistencia del preciosismo y el pedantismo después de 1660; el "compromiso entre la razón y las convenciones" a que llegaron los grandes clásicos, se examina, respecto de cada uno de ellos, en la última parte. Las conclusiones de esta paciente encuesta son poco revolucionarias y tal vez demasiado modestas. Bibliografía abundante y a menudo original, agrupada poco sistemáticamente.)

200. Murry (J. Middleton). "La Renaissance du classicisme en Angleterre", *Bibliothèque Universelle et Revue de Genève*, marzo de 1926; pp. 356-368.
201. ——. "Towards a Synthesis", *The Criterion*, junio de 1927; pp. 295-313. (El autor anima a los ingleses en su aspiración a un ideal clásico, pero concebido de manera muy diferente del clasicismo del siglo XVII, y de tendencia católica.)
202. ——. *Countries of the Mind.* Oxford University Press, segunda serie, 1931. (Ensayos sobre Bossuet y sobre "Razón y crítica".)
203. Nietzsche (Friedrich). *Die Froehliche Wissenschaft.* (Nº 370, "¿Qué es el romanticismo?")
204. ——. *Menschliches, Allzumenschliches.* (I, 221, "La Revolución en la poesía", curioso elogio de las reglas.)
205. ——. *Der Wanderer und sein Schatten.* (2ª parte de *Menschliches, Allzumenschliches:* II, 125, "¿Hay clásicos alemanes?"; 214, elogio de los autores franceses clásicos.)
206. ——. *Der Wille zur Macht.* (Libro 3º, nº 848, curiosa enumeración de las condiciones o elementos que forman un clásico, entre otras "ser un espíritu que delimita y lleva adelante, que afirma hasta con su odio".)
207. Nitze (William) y Dargan (E. Preston). *A History of French Literature.* Nueva York, Holt, 1922. (2ª parte, libro IV, capítulo I, sobre el clasicismo.)
208. Ogg (David). *Europe in the XVIIth Century.* Londres, Black, 1925. (Historia del siglo XVII, en el que Francia ocupa un amplio lugar. El autor ve la verdadera grandeza del genio francés en los escritores del siglo XVII y sobre todo en los pensadores de Port-Royal.)
209. Orr (John). *French, the Third Classic.* Edimburgo,

Oliver and Boyd, 1933. (El francés, por las cualidades clásicas de su lengua y de su literatura, constituye para los modernos la tercera cultura "clásica", después de Grecia y Roma.)

210. Ors (Eugenio d'). *Poussin y el Greco y otras notas de estética*. Madrid, Caro Raggio, 1922. (Algunas páginas, breves y apresuradas, sobre Poussin, pintor para filósofos.)
211. ——. *Du Baroque*. Gallimard, 1935. (Serie de paradojas discontinuas y poco convincentes, pero ingeniosas.)
212. Parodi (Dominique). "L'Essence du romantisme", *Revue de Métaphysique et de Morale*, octubre-diciembre de 1931; pp. 511-526. (Conclusión sobre la necesidad de englobar el romanticismo en una concepción amplia del clasicismo.)
213. Pastourel (Dom). *Pascal-Racine*. Aviñón, Aubanel, 1930. (Ensayo de cincuenta páginas sobre el helenismo de Racine.)
214. Pater (Walter). *Appreciations* (1889), en *Complete Works*. Macmillan, 1900. V, 241-261, "A Postcript, Classical and Romantic". (Ensayo ingenioso y seductor, pero un poco vago y superficial por lo que toca al clasicismo.)
215. Péguy (Charles). *Victor-Marie Comte Hugo* (cuaderno del 18 de octubre de 1910), *Oeuvres complètes*. Nouvelle Revue Française, 1916. Vol. IV. (Vibrantes elogios de Corneille; juicios severos sobre Racine, su crueldad femenina y su falta de orden profundo.)
216. ——. *Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne, note conjointe sur M. Descartes, Oeuvres complètes*. Nouvelle Revue Francaise, 1924. Vol. IX. (Sobre el "clasicismo" de Péguy, véanse las conversaciones con J. Lotte, en *Lettres et entretiens*, Cahiers de la Quinzaine, 18ª serie, cuaderno 1, 1927; pp. 176-179.)
217. Pellissier (Georges). *Le Réalisme des romantiques*. Hachette, 1912. (El primer capítulo opone el romanticismo, considerado como realista, y el clasicismo.)
218. Pevsner (Nicolaus). *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge University Press, 1940. (Inteligente estudio de las academias y de las relaciones entre el artista y su público, por un historiador alemán del arte emigrado en Inglaterra. Las páginas relativas al siglo XVII francés forman parte del capítulo III, que ostenta el extraño título de "Barroco y Rococó, 1600-1750".)

219. Peyre (Henri). "Racine et la critique contemporaine", *Publications of the Modern Language Association of America*, septiembre de 1930; pp. 848-855.
220. ——. "Pascal et la critique contemporaine", *The Romanic Review*, octubre-diciembre de 1930; pp. 325-340.
221. ——. "Le Classicisme de Paul Claudel", *Nouvelle Revue Française*, septiembre de 1932; pp. 432-441.
222. ——. "La Notion de Classicisme", *The French Review*, marzo de 1933; pp. 271-281.
223. ——. *Hommes et oeuvres du XX^e siècle*. Correa, 1938. (El penúltimo ensayo, "¿Qué es la cultura francesa?", sobre el clasicismo esencial de Francia.)
224. ——. "Présence de Racine", *The French Review*, enero de 1940; pp. 211-221.
225. ——. *L'Influence des littératures antiques sur la littérature française moderne*. New Haven, Yale University Press, 1941. (Capítulo IV, pp. 36-46, sobre el siglo XVII y la antigüedad.)
226. Poizat (Alfred). *Du Classicisme au symbolisme*. Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1929. ("Del espíritu clásico", cap. II, pp. 31-54.)
227. Poussin (Nicolas). *Correspondance*, publicada por Charles Jouanny. Archives de l'Art Français, nuevo período, vol. V, 1911.
228. Praz (Mario). "Approssimazioni: romantico", *La Cultura*, 15 de marzo de 1926; pp. 193-213. (Examen de las teorías recientes sobre la definición del romanticismo; reproducido en lo esencial en el capítulo I de la obra del mismo autor, *La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milán, La Cultura, 1930.)
229. Prunieres (Henry). *Lully*. Renouard, 1910. (Relaciones entre la tragedia musical de Lully y los escritores y artistas contemporáneos.)
230. ——. *La Vie illustre et libertine de J. B. Lully*. Plon, 1929. (Narración animada y muy reveladora sobre el "revés" del Gran Siglo.)
231. Quiller-Couch (Arthur). "On the terms classical and romantic", en *Studies in Literature*. Cambridge University Press, 1919. I, 76-95. (Ensayo superficial donde el autor abandona todas las especulaciones sobre este debate eterno a los alemanes, que, careciendo casi de literatura propia, pasan su tiempo, según el autor, en construir teorías sobre las ajenas.)
232. Ransom (John C.). "Classical and Romantic", *The*

Saturday Review of Literature (Nueva York), 14 de septiembre de 1929; pp. 125-127.

233. Read (Herbert). *Reason and Romanticism.* Londres, Faber and Gwyer, 1926. (Serie de ensayos favorables a un cierto neoclasicismo.)
234. Renan (Ernest). *Nouveaux Cahiers de jeunesse* (1846). C. Lévy, 1907. (Atrevida opinion sobre Pascal, pp. 126-127; sobre el culto a los clásicos hacia 1845, p. 197.)
235. ——. *L'Avenir de la science* (pensamientos de 1848). C. Lévy, 1890. (Numerosas opiniones sobre el siglo XVII, severas en general por la falta de espontaneidad, de relativismo y de espíritu crítico de este período. Véanse pp. 59, 144, 154, 193, 226, 264, 289, 296, 385 y 386.)
236. ——. *Nouvelles Etudes d'histoire religieuse.* C. Lévy. (En el tercer artículo sobre Port-Royal de 1887, vivo elogio del estilo de los escritores clásicos: "Su lengua basta para todo; puede servir para expresar pensamientos opuestos a los suyos", p. 492.)
237. ——. *Correspondance.* C. Levy, 1926. (Carta del 8 de abril de 1856 a Alphonse Peyrat, atacando con violencia la estrechez de Bossuet y, a través de él, del siglo XVII.)
238. Rey (Robert). *La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIX^e siècle.* Les Beaux-Arts, 1931. (El cap. I, bastante confuso, se titula "En busca de una definición del sentimiento clásico".)
239. Reynaud (Louis). *Histoire générale de l'influence française en Allemagne.* Hachette, 1924. (Obra sólida, menos parcial que otros alegatos antirrománticos del autor, y capítulo especialmente largo [pp. 171-319] sobre la influencia francesa en Alemania en los siglos XVII y XVIII.)
240. Reynier (Gustave). *La Femme au XVII^e siècle, ses ennemis et ses défenseurs.* Tallandier, 1929.
241. Rheinwald (Albert). "Poussin ou la raison dans l'art", *Bibliothèque Universelle et Revue de Genève*, abril de 1926; pp. 421-427.
242. Rivière (Jacques). "Le Roman d'aventures", *Nouvelle Revue Française*, junio de 1913, artículo 3º; pp. 914-922. (Interpretación estética de un clasicismo transpuesto en términos imaginativos.)
243. ——. "De Dostoiewski et de l'insondable", *Nouvelle Revue Française*, enero de 1923; pp. 175-179. (Sobre la psicología de los clásicos franceses y la de los rusos.)

244. ——. "Les Méfaits du moralisme", en *Moralisme et littérature*. Correa, 1932. (Polémica con Ramón Fernández, en la que Rivière sostiene la tesis del inmoralismo de los clásicos.)
245. Robertson (John G.). *The Reconciliation of Classic and Romantic*. Cambridge, Bowes and Bowes, 1925. (Mensaje presidencial, Modern Humanities Research Association; reimpreso en *Essays and Addresses*. Londres, Routledge, 1935.)
246. Rocheblave (Samuel). *Le Goût en France, les Arts et les Lettres de 1600 à 1900*. A. Colin, 1914. (Se publicó primero como una serie de capítulos sobre el arte francés en la *Histoire de la littérature française* dirigida por Petit de Julleville.)
247. ——. *L'Age classique de l'art français*. Didot, 1932.
248. Sainte-Beuve (Ch.-A.). "Qu'est-ce qu'un classique?", *Causeries du lundi*. C. Lévy. III, 38-55 (artículo del 21 de octubre de 1860).
249. ——. "Joachim du Bellay", *Nouveaux Lundis*, artículo de junio de 1867. C. Lévy. Vol. XIII. (Pág. 295, empleo del término clásico para designar a un moderno imbuído de lo antiguo.)
250. ——. *Les Cahiers de Sainte-Beuve*, seguidos de algunas páginas de literatura antigua. Lemerre, 1876. (En las pp. 108-109, Sainte-Beuve se niega a yuxtaponer ambos términos, "clásico" y "alemán".)
251. Sanctis (Francesco de). "La *Fedra* di Racine" (1856), en *Saggi critici*. Nápoles, Morano, 1931. II, 7-31. (Protesta contra las estrecheces de Schlegel e insiste en la independencia de Racine con respecto a los griegos.)
251. bis. Sauvebois (Gaston). *L'Equivoque du classicisme*. L'Edition Libre, 1911. (Reimpreso en "D'un nouveau classicisme", *La Vie des Lettres*, julio de 1914; pp. 267-276: pide un clasicismo vivo y europeo, no sólo nacionalista y nostálgico.)
252. Schneider (Ferdinand J.). *Die deutsche Dichtung vom Ausgang des Barocks bis zum Beginn des Klassizismus, 1700-1785*. Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1924.
253. Schneider (René). *L'Art français au XVII^e siècle (1610-1690)*. Laurens, 1925. (Visión excelente del clasicismo, pp. 1-8, de la independencia de la pintura del siglo XVII con respecto a la antigua, de Versalles y del estilo Luis XIV.)

254. Schroeder (Rudolf A.). "Zur deutschen Würdigung Racines", seguido de una traducción de *Athalie*, en *Corona*, 1931-1932, II; pp. 540-545.
255. ——. "Racine Renaissance in Deutschland", *Deutsche-französische Rundschau*, 1933; pp. 134-139.
256. Schultz (Franz). *Klassik und Romantik der Deutschen*. I, *Die Grundlagen der klassisch-romantischen Literatur*. Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1935.
257. Schürer (Oskar). "Der Neoklassizismus in der jüngsten franzosischen Malerei", en *Jahrbuch für Philologie, oder Idealistische Philologie*, Munich, 1925; pp. 427-443.
257. bis. Seillière (Ernest). "Qu'est-ce que le classique?", *Nouvelle Revue Critique*, diciembre de 1933; pp. 529-542. (Crítica del presente libro.)
258. Silz (Walter). *Early German Romanticism*. Cambridge, Harvard University Press, 1929. (Los románticos no se oponen a los clásicos, sino que los continúan.)
259. Smith (Logan P.). *Four Words*. (Society for Pure English, folleto 17.) Oxford University Press, 1924. (Sobre la palabra "romantic" como opuesta a "classical".)
260. Stapfer (Paul). *Racine et Victor Hugo*. A. Colin, 1887. (Curioso relato de las críticas, con frecuencia muy violentas, dirigidas a Racine por Victor Hugo en exilio.)
261. Strachey (Lytton). *Landmarks in French Literature*. Londres, Williams and Norgate, 1912. (Capítulo excelente sobre el siglo XVII.)
262. ——. *Books and Characters*. Londres, Chatto and Windus, 1922. (En las pp. 1-32, célebre elogio de Racine.)
263. Strich (Fritz). *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*. Munich, 1922. (Antítesis filosófica, penetrante pero demasiado absoluta, establecida entre el espíritu clásico y el espíritu romántico.)
264. Suarès (André). *Essais. Nouvelle Revue Française*, 1913. (Sobre "El Gran Siglo", pp. 17-35; "Shakespeare en París", severo juicio sobre Racine y elogio de las unidades, pp. 211-226.)
265. ——. *Sur la vie*. Emile-Paul, 1925 (nueva edición). (II, 247-261, "Clásico y romántico"; III, 61-70, "De lo clásico"; III, 277-287, "Shakespeare y siempre Racine".)
266. ——.*Musique et poésie*. Editions Aveline, 1928. (Sobre Racine comparado con Wagner, p. 92.)

267. ——. *Goethe le grand Européen.* Emile-Paul, 1932. (Sobre Racine en oposición con Goethe, pp. 83, 101-103.)
268. *Tableau de la littérature française, XVII^e-XVIII^e siècles.* Gallimard, 1939. (Serie de capítulos, desiguales y a veces brillantes, sobre los grandes escritores de ambos siglos por varios de los más eminentes escritores de hoy.)
269. Taine (Hippolyte). *Les Philosophes français au XIX^e siècle.* Hachette, 1857. (Sobre Boileau, p. 104; sobre Racine, p. 111.)
270. ——. "Sainte-Odile et Iphigénie en Tauride" en *Essais de critique et d'histoire.* Hachette, s.f.; pp. 393-414. (Ensayo de 1868, que no se encuentra por tanto en las primeras ediciones de este volumen, que primero se publicó en 1858.)
271. ——. "Racine". *Nouveaux essais de critique et d'histoire.* 1865. (Célebre y severa crítica del dramaturgo clásico, pp. 207-270.)
272. ——. *Sa vie et sa correspondance.* Hachette, 1903. (II, 456, sobre la abstracción de los personajes de Racine y del clasicismo francés.)
273. ——. *Les Origines de la France contemporaine. L'Ancien Régime.* Hachette, 1875. (Vol. I, Libro III, cap. II, "El espíritu clásico".)
274. Thérive (André). "Classicisme et nationalisme littéraire", *Revue Critique des Idées et des Livres*, marzo-mayo de 1924; pp. 250-254. (Por qué en Francia es necesariamente nacionalista el neoclasicismo, siendo así que el clasicismo es nacional en ella.)
275. Thibaudet (Albert). "Boileau", *Nouvelle Revue Française*, julio de 1936; pp. 141-158. (Véase nº 268.)
276. Thomas (Jean). *L'Humanisme de Diderot.* Belles-Lettres, 1932; nueva edición, 1938. (Sobre "Diderot y la tradición francesa del humanismo", cap. v.)
277. Thomas (Richard). *The Classical Element in German Literature, 1755-1805. An Introduction and an Anthology.* Cambridge, Bowes and Bowes, 1939.
278. Tilley (Arthur). *From Montaigne to Molière, or the Preparation of the Classical Age of French Literature.* Cambridge University Press, 1923.
279. ——. *The Decline of the Age of Louis XIV, or French Literature 1687-1715.* Cambridge University Press, 1929.
280. ——. *Three French Dramatists: Racine, Marivaux, Mus-*

set. Cambridge University Press, 1933. (El capítulo sobre Racine, simpático, pero sin brillo.)
281. Toinet (Raymond). "Les Ecrivains moralistes au XVII^e siècle", *Revue d'Histoire Littéraire*, 1916, pp. 570-610, y 1917, pp. 296-306 y 656-675. (Bibliografía de 405 obras consagradas a la cortesía y a los libros de caracteres, pensamientos y máximas de 1638 a 1715.)
282. Truc (Gonzague). *Classicisme d'hier et classicisme d'aujourd'hui*. Belles-Lettres, 1929. (En el primer capítulo, definición del clasicismo bastante parcial y partidista.)
283. ——. *Bossuet et le classicisme religieux*. Denoel et Steele, 1934.
284. Ullmann (Richard) y Gotthard (Helene). *Geschichte des Begriffes "Romantisch" in Deutschland*. Berlín, Ebering, 1927.
285. Upham (Alfred H.). *The French Influence in England from the Accession of Elizabeth to the Restoration*. Nueva York, Columbia University Press. 1908.
286. Valéry (Paul). *Entretiens avec* (por Frédéric Lefèvre). Le Livre, 1926. (Conversación sobre "clásico y romántico", pp. 115-120.)
287. ——. *Rhumbs*. Le Divan, 1926. (Sobre el secreto del arte clásico, pp. 117-119.)
288. ——. Prefacio a *Leonardo o dell'arte*, de Leo Ferrero. Turín, Buratti, 1929. (Penetrantes observaciones sobre las cualidades esenciales del clasicismo, pp. 19-20. Reimpreso en *Variété III.)*
289. ——. *Littérature*. Gallimard, 1930. (Sobre las cualidades del arte clásico, pp. 53, 95, 97, 99-100.)
290. ——. *Choses tues*. Gallimard, 1932. (Sobre las obras clásicas, p. 35.)
291. ——. *Pièces sur l'art*. Gallimard, 1934. (Sobre las reglas, p. 8.)
292. ——. *Variété III*. Gallimard, 1936. (Sobre la duración de la obra clásica, p. 51; sobre la composición, pp. 70-71.)
293. Van Tieghem (Paul). *Précis d'histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance*. Alcan, 1925. (Sobre la edad clásica en Europa, cap. VII.)
294. ——. "Classique", *Revue de Synthèse*, junio de 1931; pp. 238-241.
295. Vedel (Valdemar). *Deux Classiques français vus par un critique étranger*. Champion, 1925. (Obra sobre

Corneille y Moliere, que presenta al clasicismo como una reacción contra el Renacimiento, la Reforma y el barroco.)

296. Vezinet (François). *Le Dix-septième Siècle jugé par le dix-huitième*. Recueil de jugements litteraires choisis et annotés. Vuibert, 1924.
297. Vial (Francisque) y Denise (L.). *Idées et doctrines littéraires du XVII^e siècle*. Delagrave, 1906. (Extractos teóricos agrupados lógicamente, que van de la Pléyade a la querella de Antiguos y Modernos.)
298. Vines (Sherard). *The Course of English Classicism*. Londres, Hogarth Press, 1930. (Libro vivido y joven, pero rápido, confuso y con pocas huellas de la serenidad clásica.)
299. Vitet (Ludovic). *L'Académie royale de peinture et de sculpture, étude historique*. M. Lévy, 1861.
300. Vossler (Karl). *Jean Racine*. Munich, Hueber, 1926. (Bello estudio sobre Racine por un eminente romanista.)
301. Walzel (Oskar). *Deutsche Romantik*. Leipzig, Teubner, 1908. (El volumen I, *Welt- und Kunstanschauung*, contiene algunas consideraciones generales sobre el clasicismo, interpretado como la imitación de la Antigüedad.)
302. Waterhouse (Francis A.). *Random Studies in the Romantic Chaos*. Nueva York, McBride, 1925. (Obra tan caótica como lo sugiere su título: en el capítulo v se opone la objetividad realista a la objetividad clásica.)
303. Weisnach (Werner). *Französische Malerei des XVIII. Jahrhunderts*. Berlín, Keller, 1932. (Penetrantes consideraciones sobre la pintura francesa del siglo clásico.)
304. Wernaer (Robert). *Romanticism and the Romantic School in Germany*. Nueva York, Appleton, 1910. (Sobre romanticismo, clasicismo y humanismo, cap. I.)
305. Whitehead (Alfred N.). *Science and the Modern World*. Londres, Macmillan, 1926. (El capítulo III, "The Century of Genius", constituye un excelente panorama sobre el carácter de las ciencias en el siglo XVII.)
306. Williams (Edwin E.). *Racine depuis 1885, bibliographie raisonnée*. Baltimore, Johns Hopkins Press. 1940. (Johns Hopkins Studies, nº 16.)
307. Willoughby (Leonard A.). *The Classical Age of German Literature (1748-1805)*. Oxford University Press, 1926. (Definición del clasicismo bastante floja.)

308. ——. *The Romantic Movement in Germany*. Oxford University Press, 1930. (En el primer capítulo se oponen clásico y romántico.)
309. Wollstein (Rose H.). *English Opinions of French Poetry, 1660-1750*. Nueva York, Columbia University Press, 1923.
310. Wright (Charles H.). *French Classicism*. Harvard University Press, 1920. (Estudio general, perspicaz y justo en muchos puntos, pero falto de claridad y que aproxima con exceso el clasicismo del siglo XVII y el humanismo del XVI.)
311. Wolfe (Humbert). "English Bards and French Reviewers", *The Criterion*, enero de 1927; pp. 57-73. (Diálogo imaginario entre un francés y un inglés, en el que se expone la nueva actitud, de mayor simpatía y comprensión, de los críticos ingleses hacia el clasicismo francés y la poesía francesa.)

SUPLEMENTO

312. Adam (Antoine). *Histoire de la Littérature française au XVII^e siecle. L'époque d'Henri IV et de Louis XIII*. Domat-Montchrestien, 1948. 616 pp. (Cuadro general, al que deberán seguir otros tres volúmenes; síntesis comprensiva y útil.)
313. ——. "Baroque et Préciosité", *Revue des Sciences Humaines*, julio-diciembre de 1949; pp. 206-224.
314. Amoudru (Bernard). *Le Sens religieux du Grand Siècle*. Editions de la Revue des Jeunes, 1946. 216 pp. (Sobre la profundidad de la corriente del humanismo devoto y de los jesuitas, opuesta al jansenismo y que insiste en la redención más que en el pecado.)
315. Aury (Dominique). *Les Poetes précieux et baroques du XVII^e siecle*. Angers, 1941.
316. Barbier (A.). "L'Ecole de 1660, à propos de quelques ouvrages récents", *French Studies*, I, 1 (1947), 27-36.
317. Bate (Walter Jackson). *From Classic to Romantic: premises of taste in XVIIIth century England*. Cambrigde, Mass., Harvard University Press, 1946. VIII + + 197 pp.
318. Busson (Henri). *La Religion des classiques: 1660-1685*. Presses Universitaires, 1948. 476 pp. (Aporta mucho de

nuevo sobre el comportamiento religioso de esos años, la acogida que se dispensó a Pascal, etc.)

319. Blanchard (André). *Baroques et Classiques.* Anthologie des lyriques français de 1550 à 1650. 1947.
320. Blanchot (Maurice). "Les Poetes baroques du XVII^e siècle", *Faux Pas.* Gallimard, 1943; pp. 151-156. (A propósito de la antología de Mme. Dominique Aury.)
321. Boase (Alan M.). "Poètes anglais et français de l'epoque baroque", *Revue des Sciences Humaines*, julio-diciembre de 1949; pp. 155-184.
322. Burckhardt (Carl J.). "Zum Begrift des Klassischen in Frankreich und in der deutschen Humanität", *Concinnitas, Beitrage zum Problem des Klassischen.* Basilea, Schwabe, 1944; pp. 11-34.
323. Benichou (Paul). *Morales du Grand Siècle.* Gallimard, 1948. (Heterogeneidad de las corrientes morales en el siglo XVII.)
324. Croll (Morris W.). "The baroque style in prose", *Studies in English Philology in Honor of Frederick Klaeber.* University of Minnesota Press, 1929. (Sobre los caracteres de la prosa barroca en Pascal y La Bruyère: período cortado, ausencia de simetría, metáforas discontinuas, etc.)
325. Dorival (Bernard). *Du Cote de Port-Royal.* Gallimard, 1946. 186 pp. (Sobre el carácter barroco de la literatura en 1660, cuando la gloria, la pasión, la amplitud de propósitos y la violencia de los sentimientos engrandecen al hombre.)
326. Edelman (Nathan). *Attitudes of Seventeenth-Century. France toward the Middle Ages.* Nueva York, King's Crown Press, 1946. XVI + 460 pp. (Importante estudio sobre el conocimiento, singularmente extenso, que el siglo llamado clásico tuvo de la Edad Media. Seguirá un segundo volumen sobre la actitud del siglo XVII hacia el arte gótico.)
327. Eliot (T. S.). *What is a classic?* Londres, Faber, 1945. 32 pp.
328. Friederich (Werner P.). "Late Renaissance, Baroque or Counter-Reformation", *The Journal of English and Germanic Philology*, XLVI, 2 (abril de 1947); pp. 132-143. (Valor y méritos de estos diversos términos.)
329. Hatzfeld (Helmut). "A clarification of the baroque problem in the romance literatures", *Comparative Literature*, primavera de 1949; pp. 113-139.

330. ——. "A critical survey of the recent baroque theories"; *Boletín del Instituto Caro y Cuervo* (Bogotá), septiembre-diciembre de 1948; pp. 461-491.
331. ——. "El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII", *Revista de Filología Hispánica*, III, 1 (enero-marzo de 1941); pp. 9-23.
332. King (James E.). *Science and Rationalism in the Government of Louis XIV, 1661-1683.* Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1949. 337 pp.
333. Kohler (Pierre). "Le Classicisme français et le problème du baroque", *Lettres de France. Périodes et problèmes.* Lausana, Payot, 1943; pp. 49-138.
334. May (Georges). *Tragédie cornélienne, tragédie racinienne: étude sur les sources de l'interêt dramatique.* Urbana, University of Illinois Press, 1948. 255 pp.
335. ——. *D'Ovide à Racine.* Presses Universitaires, 1949.
336. Mongredien (Georges). *La Vie littéraire au XVII^e siècle.* Tallandier, 1947. (Rico en informaciones de detalle sobre la vida de los poetas, pedantes, preciosos, gacetilleros y libreros, etc.)
337. Moore (W. G.). *Molière, a new criticism.* Oxford, Clarendon Press, 1949. 136 pp.
338. Nadal (Octave). *Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Corneille.* Gallimard, 1948. 418 pp.
339. ——. "L'Exercice du crime chez Corneille", *Mercure de France*, enero de 1951; pp. 27-37.
340. Peyre (Henri). "Quelques ouvrages récents sur le dix-septième siècle", *Romanic Review*, XL, 2 (abril de 1949); pp. 122-134.
341. ——. *Fortune du Classicisme.* Sobretiro de *Lettres françaises* (Buenos Aires), 11-12, enero-abril de 1944. 19 pp.
342. ——. "French Baroque", *Art News* (Nueva York), XLV, 3 (mayo de 1946; pp. 19, 21 y 65. (Sobre los elementos barrocos y clásicos en el arte del siglo XVII.)
343. Raymond (Marcel). "Propositions sur le baroque et la littérature française", *Revue des Sciences Humaines*, julio-diciembre de 1949; pp. 133-144.
344. Reynold (Gonzague de). *Le XVII^e siècle: le classique et le baroque.* Montreal, L'Arbre, 1944. 280 pp. (Acentúa el papel de la Contrarreforma en el siglo XVII y el barroquismo de la novela y del impulso hacia la epopeya.)
345. Rohlfs (Gerhard). "Racines *Mithridate* als Beispiel

höfischer Barockdichtung", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, CLXXI (1936); pp. 200-212.

346. Rousseaux (André). *Le Monde classique*. Albin Michel, 1942.
347. ——. *Corneille et Racine*. Friburgo, Librairie de l'Université, 1941. 105 pp.
348. Sayce (R. A.). "Boileau and French baroque", *French Studies* (Oxford), II (1948); pp. 148-152.
349. Schmidt (Albert-Marie). "Constantes baroques dans la littérature française", *Trivium* (Zurich), VII, 4 (1949); pp. 309-324. (Sobre algunos rasgos barrocos del siglo XVII y de los superrealistas.)
350. Siciliano (Italo). *Racine e il classicismo francese*. Milán, Montuoro, 1943. 346 pp. (Obra general y preocupada mediocremente por decir novedades.)
351. Simon (Emile). "L'Esprit du baroque", *Mercure de France*, noviembre de 1948. (Extiende el concepto del barroco al Estado, la política, la moral y el estilo de vida.)
352. Spitzer (Leo). "Das klassische Dämpfung in Racine Stil", *Archivium Romanicum*, XII (1928); pp. 361-472. (Véase también "Le récit de Théramene", en *Linguistics and Literary History*. Princeton University Press, 1948). (Sutiles interpretaciones y observaciones ingeniosas sobre la multiplicación de planos y el juego de espejos en Racine.)
353. Tapie (Victor). "Baroque ou Classicisme? ", *Revue des Sciences Humaines*, julio-diciembre de 1949; pp. 185-197. (Sobre la fiesta del 26 de agosto de 1680 para celebrar la paz con España y el matrimonio del Rey.)
354. Turnell (Martin). *The Classical Moment. Studies of Corneille, Racine*. Londres, Hamish Hamilton, 1947. XVI + 253 pp.
355. Wellek (René). "The Concept of baroque in literary scholarship", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V, 2 (diciembre de 1946; pp. 77-109).

TABLA DE CONCORDANCIA

(Las cifras remiten a los números de la bibliografía que antecede)

I. Trabajos recientes sobre el clasicismo francés.

a) El ambiente histórico:

15, 23, 34, 35, 37, 68, 75, 76, 90, 91, 94, 96, 103, 118, 136, 137, 142, 143, 147, 149, 164, 178, 186, 190, 193, 195, 198, 199, 207, 208, 230, 240, 246, 261, 273, 312, 316, 344, 346, 354

b) El espíritu y la filosofía clásicas:

14, 25, 33, 36, 38, 39, 40, 42, 43, 47, 65, 70, 79, 80, 94, 100, 101, 104, 105, 127, 141, 143, 156, 161, 163, 166, 170, 183, 187, 189, 191, 212, 216, 222, 244, 245, 263, 273, 281, 288, 305, 310, 313, 314, 318, 323, 325, 327, 340, 354

c) Las teorías del clasicismo:

4, 13, 16, 31, 33, 35, 43, 58, 103, 105, 109, 110, 111, 126, 128, 130, 138, 161, 163, 164, 167, 189, 195, 199, 203, 211, 218, 222, 248, 264, 275, 296, 297, 299, 310

d) Las obras clásicas:

3, 5, 16, 23, 34, 38, 68, 75, 76, 90, 95, 103, 120, 128, 132, 133, 149, 161, 164, 168, 169, 187, 193, 197, 199, 202, 215, 220, 275, 278, 282, 287, 315, 339

e) Racine considerado como el clásico representativo:

7, 8, 21, 26, 55, 66, 84, 85, 106, 113, 114, 116, 117, 124, 129, 138, 144, 145, 164, 171, 176, 177, 188, 213, 219, 224, 254, 255, 260, 261, 262, 264, 265, 271, 272, 280, 300, 306, 345, 347, 350, 352

II. Los clásicos comprendidos o juzgados por sus sucesores.

a) Clásicos y románticos:

1, 2, 11, 12, 14, 20, 22, 26, 41, 51, 52, 64, 65, 73, 77, 92, 108, 112, 131, 133 bis, 135, 140, 144, 146, 148, 155, 157, 158, 175, 184, 192, 203, 212, 214, 217, 228, 231, 232, 245, 258, 265, 266, 267, 286, 302, 317, 341

b) El clasicismo juzgado por el siglo XIX:

29, 30, 44, 45, 94, 107, 234, 235, 236, 237, 260, 269

c) El clasicismo juzgado por el siglo XX:

4, 11, 17, 19, 22, 25, 37, 56, 63, 80, 97, 121, 122, 123, 165, 185, 221, 223, 226, 242, 268, 282, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 306

d) El neoclasicismo en Francia y en el extranjero:

6, 17, 25, 30, 57, 69, 87, 88, 89, 102, 121, 122, 123, 148, 157, 165, 180, 181, 182, 184, 200, 201, 233, 257, 257 bis. 274, 282

III. El clasicismo en las bellas artes.

24, 61, 62, 73, 74, 78, 79, 81, 97, 98, 99, 109, 110, 111, 125, 152, 153, 154, 173, 174, 210, 218, 227, 229, 230, 238, 241, 246, 247, 253, 257, 291, 299, 303, 326, 342

IV. El clasicismo y la Antigüedad. Humanismo y clasicismo.

35, 72, 83, 86, 89, 93, 126, 127, 167, 209, 213, 225, 249, 276, 297, 301, 310

V. El clasicismo fuera de Francia.

a) El clasicismo francés y el extranjero:

9, 18, 27, 49, 50, 54, 82, 90, 91, 134, 151, 175, 194, 202, 208, 231, 239, 243, 262, 285, 293, 294, 307, 308, 330, 331

b) El clasicismo en Italia y España:

2, 31, 32, 48, 67, 91, 116, 117, 119, 139, 140, 177, 179, 187, 210, 211, 251, 322

c) El clasicismo en Alemania:

12, 27, 71, 72, 82, 91, 108, 130, 131, 144, 150, 155, 160, 162, 163 bis, 175, 188, 203, 204, 205, 206, 239, 250, 252, 254, 255, 256, 258, 263, 267, 270, 277, 284, 301, 304, 307

d) El clasicismo, Inglaterra y Estados Unidos:

1, 6, 7, 9, 10, 13, 15, 49, 50, 53, 54, 59, 60, 84, 85, 87, 88, 102, 106, 113, 114, 133 bis, 146, 156, 157, 200, 209, 214, 233, 262, 285, 298, 311

VI. Barroco y clasicismo.

3, 67, 91, 211, 295, 313, 315, 319, 320, 321, 324, 328, 329, 330, 331, 342, 343, 344, 345, 348, 349, 351, 353, 355. [Véase además Raymond Lebègue, *Le théâtre baroque en France*, Bibliotheque d'Humanisme et Renaissance, II (1942), 161-184, y un ensayo del propio autor, sobre el mismo tema, en *Ordre, Désordre, Lumière* (París, Vrin, 1952).]

ÍNDICE DE AUTORES

Abercrombie, 40, 58, 164
Abril, 267
Adam, A., 10, 48, 293
Addison, 71, 136, 216, 223
Alain, 19
Albalat, 267
Aldington, 260
Alfieri, 199, 203
Amiel, 83, 233
Amoudrou, 293
Annunzio (D'), 199, 201
Anonilh, 9
Aragon, 154
Arbuthnot, 216, 221
Arcipreste de Hita, 37
Ariosto, 37
Aristófanes, 19, 193, 194, 195, 211
Aristóteles, 78, 104, 126, 130, 157, 193
Armstrong, 117
Arnauld, 69
Arnold, 20, 33, 34, 83, 212, 227
Ascoli, 190
Ashton, 20
Aubignac (D'), 27, 69
Audiberti, 160
Audra, 106, 222
Augusto, 60, 61, 193, 194, 195, 196
Aulo Gelio, 32, 33
Aurevilly, B. de, 12
Aury, 293
Austen (J.), 83, 103, 191
Aynard, 267

Bab, 40
Babbitt, 100, 113, 127, 261, 268
Bach, 154
Bagley, 268
Baillet, 75
Bailly, 268
Bainville, 242
Bakst, 268
Baldensperger, 30, 190, 224, 241, 268
Ballanche, 161
Balzac (H. de), 12, 20, 43, 44, 60, 64, 76, 78, 88, 89, 101, 103, 108, 136, 140, 153, 157, 191, 230, 237, 238, 264
Balzac (J. L. G. de), 68
Banville, 149, 235
Barbier, 293
Baring, 20
Barrès, 165, 177, 185, 212, 240, 247, 248, 262, 264, 268
Barrow, 223
Bate, 293
Baudelaire, 25, 28, 58, 81, 83, 84, 88, 96, 101, 104, 111, 112, 137, 145, 153, 155, 156, 157, 172, 175, 182, 187, 190, 232, 236, 239, 246, 248, 251, 252, 263, 264, 269
Baumal, 269
Bayle, 27, 53, 71, 77, 78, 224
Beccaria, 46
Becque, 63, 88
Bell, 173, 260, 269
Bellini, 168
Bellori, 183
Benda, 240, 269
Bénichou, 294
Benoit, 103
Benserade, 64, 69, 157, 172
Bentmann, 232, 269
Béranger, 211

Bergson, 72, 75, 150, 248, 285
Bernanos, 9, 160
Bernard (Ch. de), 64
Bernard (J. M.), 240, 246, 249, 254
Bernini, 151, 176, 179
Bersot, 234
Berthelot, 269
Bertrand, 244
Bérulle, 68
Birrell, 269
Blanchard, 294
Blanchot, 294
Blake, 160
Blondel, 102
Bloy, 160
Blum, 269
Boase, 294
Boileau, *passim*
Boissy, 94
Bollard (A.), 181
Bondy, 269
Bonheur, 101
Borgese, 55, 79, 201, 269
Bosse, 174
Bossuet, *passim*
Boucher, 71
Bouhours, 27, 64, 70, 154
Boulenger, 240, 244
Bourdaloue, 39, 64, 66, 70, 86
Bourdon, 69, 187
Bourgeois, 270
Bourget, 78, 264
Boursault, 70, 130
Brandes, 212
Brav, 27, 28, 62, 95, 98, 100, 119, 270
Brébeuf, 69
Bréhier, 270
Bremond, 63, 114, 270
Breton, 255
Broc, 97
Browne, 153
Browning, 82
Brunet, 270
Brunetiere, 18, 22, 39, 59, 60, 61, 87, 97, 98, 99, 102, 119, 120, 237, 238, 270
Brunot, 133, 135, 271
Brunschvicg, 80, 116, 271
Buffon, 44
Burckhardt, 294
Burke, 23, 136
Burns, 34
Busson (H.), 10, 293
Bussy-Rabutin, 64, 69, 74, 141
Byron, 23, 50, 167, 214, 232

Calderon, 33, 37, 61, 69, 90, 105, 129, 152, 207, 235, 257
Callot, 68, 174, 204
Campbell, 93
Campistron, 56
Camus, 9, 68
Carducci, 131, 155, 199
Carlyle, 20, 56, 153, 225, 226
Caro (Rodrigo), 68
Carpeaux, 189
Casella, 271
Castro (A.), 201
Castro (G. de), 68
Catulo, 194
Caudwell, 271
Cazamian, 169, 271
Céline, 154, 160
César, 33, 193, 194, 195
Cézanne, 25, 58, 76, 100, 157, 175, 176, 180, 181, 186, 189, 191, 246, 253, 255, 256, 259, 264
Cicerón, 33, 126, 165, 194
Cinq-Mars, 70, 74
Clark, 215, 271
Claudel, 64, 78, 87, 145, 190, 191, 230, 236, 240, 247, 251, 254, 264, 271, 286

Clouard, 240, 272
Cocteau, 250, 251, 254
Cohen, 272
Colbert, 47, 65, 70, 172, 187
Coleridge, 111, 167, 223, 225, 226, 263
Colet (L.), 160
Collctet, 68
Collins, 272
Combarieu, 272
Comte, 242, 285
Condé, 56, 65, 67, 70, 74, 94, 174
Condillac, 77, 78
Congreve, 52, 71, 223
Conrart, 69
Constant, 84
Coppée, 100
Corneille, *passim*
Corneille (Th.), 70
Corot, 176, 191
Cotgrave, 32
Cotin, 69
Couperin, 71, 152
Courajod, 175, 272
Courbet, 175, 176, 186, 236
Courteline, 103
Cousin, 121, 233
Coustou (G.), 71
Coypel, 71
Coysevox, 187
Cowley, 82
Crashaw, 221, 260
Crébillon, 79
Crémieux, 272
Croce, 18, 109, 138, 200, 203, 272
Croiset, 197
Croll, 294
Cromwell, 23, 57, 69
Crump, 97, 272
Curtius, 131, 132, 210, 272
Cyrano, 70, 74, 92
Challes, 100
Champfleury, 100
Champfort, 132
Chapelain, 27, 68, 76, 98, 108, 158, 187
Chapelle, 70
Chardin, 71, 186, 255, 264
Charpentier, 70, 129, 187, 245
Charron, 224
Chateaubriand, 24, 27, 36,
Chartier (Alain), 32
126, 131, 147, 153, 162, 165, 167, 231, 233, 269
Chaucer, 34, 217
Chaulieu, 70
Chénier, 126, 131, 133
Chesterfield, 216, 223
Chevreuse (Mme. de), 174
Chrétien de Troyes, 79

D'Aubigny, 12
Dalí, 255
Dalmeyda, 212, 273
Dancourt, 71
Dangeau, 22, 45, 70
Dante, 33, 37, 38, 61, 137, 230, 258, 264
Dargan, 284
Daudet (L.), 160, 239
Daumier, 236
David, 173, 176, 188, 277
Debussy, 154, 191
De Foe, 216, 217
Degas, 25, 157, 186, 236
Dekker, 68
Delacroix, 112, 166, 172, 175, 182, 188, 189, 231, 232, 251, 264, 273
Delille, 245
Delorme, 252
Demeure, 48, 273
Demóstenes, 193, 194, 195
Denise (L.), 292
Derain, 189, 255, 259

Dereme, 245
Desbiens, 273
Descartes, 10, 59, 66, 68, 72, 74, 76, 77, 78, 80, 81, 87, 101, 128, 142, 150, 174, 181, 196, 202, 205, 243, 244, 265, 270, 280, 285
Deshoulieres (Mme.), 70
Desjardins, 181, 273
Desmarets de Saint-Sorlin, 68, 98
Desonay, 273
Desportes, 71, 92
Destouches, 71
Dickens, 219, 263
Diderot, 27, 36, 59, 75, 172, 191, 206, 230, 290
Dimier, 240
Donne, 68, 82, 218, 221
Donneau de Visé, 62, 283
Dorbec, 172, 273
Dorival, 294
Dostoiewski, 87, 89, 105, 253, 287
Dreiser, 263
Dryden, 37, 59, 62, 83, 180, 207, 219, 220, 222, 223, 260, 261
Du Bartas, 92, 214
Dubech, 244
Du Bellay, 126, 127, 288
Du Bos (Ch.), 245
Du Cange, 69
Duclaux, 258
Du Colombier (P.), 181
Dufresnoy, 179, 180, 184
Duhamel, 85, 149
Dumas, 21, 214
Dupouy, 196, 273
Durero, 179
Du Vair, 43

Eccles, 106, 222, 273, 274
Eckermann, 36, 143
Edelman, 294
Egger, 274
Eliot (G.), 124
Eliot (T. S.), 18, 51, 106, 114, 252, 259, 260, 274, 275, 294
Elton, 73, 83, 127, 137, 274
Emerson, 20, 175
Empedocles, 40
Enrique IV, 13, 151
Ernst, 127, 274
Escalígero, 129, 130
Esopo, 129
Escholier, 256
Espronceda, 168
Esquilo, 128, 157, 194
Eurípides, 40, 96, 129, 193, 194, 195, 217
Evans, 274

Fabre-Luce, 93
Fagniez, 275
Faguet, 134, 275
Farinelli, 144, 278
Faulkner, 263
Faure, 35, 253
Fay, 54
Felibien, 181
Fellows, 232
Fels (Mme. de), 181, 275
Fenelon, 20, 28, 45, 71, 131, 136, 233
Fermat, 69, 81
Fernández, 58, 77, 275
Ferrero, 96, 291
Feydeau, 64
Fichte, 61, 78
Fidao-Justiniani, 17, 74, 94, 119, 275
Fidias, 45, 194
Fielding, 216, 217, 220
Fisher, 215, 275
Flaubert, 27, 33, 39, 64, 83, 88, 89, 120, 123, 124, 126,

131, 147, 149, 157, 160, 175, 201, 232, 233, 238, 248, 251, 268, 275
Fléchier, 70
Fleury, 276
Focillon, 209
Foerster, 261
Folkierski, 132, 275
Fontaine, 179, 180, 275
Fontanes, 225
Fontenelle, 71, 77, 95, 132, 147, 149, 224
Forster, 260
Foscolo, 199
Fouquet, 69, 264
Fouquet (J.), 176
Fragonard, 178
France, 21, 28, 85, 149, 157, 191, 206
François, 30, 276
Frank, 20, 146, 276
Friedrich, 241, 294
Friesz, 256
Fromentin, 232
Frye, 276
Fubini, 200
Furetière, 32, 33, 70, 141

Gaiffe, 45, 91, 276
Galileo, 199
Galletti, 201, 276
Gaquère, 276
García Calderón (V.), 202
Garnett, 260
Gassendi, 68
Gauguin, 153, 184, 191
Gautier, 37, 114, 120, 138, 147, 49, 225, 234
Gaxotte, 42
Gay, 216, 223
Gellée (C.), 177
Géricault, 175
Ghéon, 240, 277
Ghyka, 117
Gide, 18, 25, 27, 50, 51, 57, 78, 79, 84, 87, 103, 106, 110, 118, 139, 140, 147, 148, 165, 191, 206, 209, 240, 245, 247, 253, 254, 277
Gillet, 181, 277
Gillot, 27, 180, 277
Gillouin, 240
Gilson, 277
Giono, 263
Giotto, 213
Girardon, 70
Giraud, 120, 277
Giraudoux, 64, 114, 147, 277
Gobineau, 191
Godeau, 69
Goethe, 17, 21, 34, 36, 37, 38, 52, 58, 59, 61, 66, 78, 83, 85, 96, 99, 111, 113, 131, 132, 138, 143, 154, 155, 159, 162, 166, 168, 191, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 230, 269, 272, 277, 280, 281, 282, 290
Goldsmith, 136, 219
Goncourt, 25, 89, 138, 147, 234
Góngora, 57, 204
Gosse, 278
Gotthard, 291
Gottsched, 206
Gourmont, 78, 208
Gournay (Mlle. de), 108
Graves, 278
Gray, 215, 216, 222
Greco (El), 177, 183, 203, 286
Green (J.), 93
Greenberg, 114
Greuze, 85
Grierson, 17, 40, 137, 212, 259, 260
Grillparzer, 105
Grubbs, 64, 278

Guéhénno, 93
Guérard, 278
Guercino, 151
Guérin, 167, 227
Guez, 136
Guillain, 180
Guy-Patin, 69

Hafiz, 59
Haley (Hermana), 48
Hamilton, 71, 196
Haendel, 154
Haley, 278
Hardy (A.), 43, 68, 92, 143
Hardy (Th.), 227
Hatzfeld, 294
Hauvette, 199
Havet, 234
Hazard, 77, 90, 278
Hazlitt, 106, 225, 226
Hegel, 61, 78, 89, 140, 232
Heine, 105, 208, 263, 279
Hemingway, 114, 263
Henley, 55, 279
Henriot, 48, 279
Hepp, 279
Herbert, 221
Herder, 59, 78, 207, 232
Heredia, 63
Hermant, 240, 245
Herodoto, 194
Hervier, 107, 279
Heywood, 68
Hobbes, 221
Hoffmann, 153
Hofmiller, 205, 279
Hogarth, 204
Hojeda (Diego de), 68
Hoelderlin, 37, 131, 150, 168, 207
Homen, 279
Homero, 38, 96, 120, 135, 197
Horacio, 60, 124, 126, 194, 196, 200
Houdar de la Mothe, 56
Hourticq, 177, 178, 279
Huch, 280
Huet, 64, 130
Hugo, 12, 21, 24, 28, 44, 103, 110, 111, 120, 126, 137, 140, 153, 155, 157, 166, 230, 232, 234, 240, 242, 248, 252, 263, 264, 268, 285, 289
Huguet, 32
Hulme, 20, 112, 113, 280
Hume, 215, 221
Huxley, 85, 214, 260, 263
Huyghe, 256
Huysmans, 139

Ibsen, 50, 253
Ingres, 87, 173, 176, 177, 255
Isherwood, 93
Isócrates, 194

Jansen, 68
Jean Paul, 167
Jenofonte, 194
Johnson (Dr.), 42, 59, 83, 136, 168, 219
Johnson (S.), 215, 216, 217, 220, 222, 225
Jones, 241, 280
Jonson (Ben), 68
Jordaens, 69, 99, 152
Jouanny (Ch.), 181
Joubert, 36, 227
Joyce, 150, 154
Juliano el Apóstata, 40

Kaufman, 280
Keats, 37, 58, 131, 133, 137, 138, 155, 166, 167, 168, 201, 219, 225, 226, 252, 263
Keller, 105
Ker, 280
King, 295
Kipling, 62

Klaeber, 294
Kleist, 37, 61, 168, 208
Klemperer, 280
Kohler, 280, 295
Koerner, 280
Krantz, 142, 280

La Bruyère, *passim*
La Calprenède, 69, 205
Laclos, 79
Lacretelle, 93
La Fayette (Mme. de), 20, 27, 48, 64, 66, 70, 82, 84, 103, 152, 160, 162, 234, 250
La Fontaine, *passim*
Laforgue, 87
Lagrange-Chancel, 56
La Harpe, 36, 156, 200, 225, 233
Lalou, 280
Lamarre, 197
Lamartine, 21, 24, 44, 88, 103, 131, 140, 231, 232
Lamb, 225, 226, 259
Lamennais, 78, 165, 252
La Mesnardière, 27, 69, 108
Lamoignon, 267, 276
La Mothe Le Vayer, 68
Lamy, 151
Lancaster, 20, 280
Lancelot, 107
Landor, 37, 131, 166, 227
Landry, 281
Lanson, 61, 76, 116, 135, 238, 281
Lapcevic, 281
Largillière, 71
Larivey, 43
La Rochefoucauld, 11, 44, 46, 48, 51, 53, 56, 64, 66, 69, 76, 84, 101, 103, 119, 122, 128, 132, 140, 142, 152, 153, 248, 249
Lasserre, 22, 237, 238, 240, 245
La Tour, 71
La Tour (Dumesnil de), 174, 178
La Tourette (G. de), 181
Lautréamont, 25, 264
Lawrence, 89
Lebègue (R.), 299
Le Brun, 47, 66, 70, 172, 174, 178, 179, 187, 188
Leconte de Lisle, 114, 131, 232, 233
Ledieu, 86
Lefèvre, 41
Le Goffic, 240
Legouis, 271
Leibniz, 32
Lemaître, 237, 281
Lemonnier, 181, 281
Le Nain, 99, 174, 178, 203
Lenau, 21, 167, 168
Lenclos (N. de), 69
Le Nôtre, 26, 64, 66, 69, 144, 174, 178
Leonardo, 177, 291
Leopardi, 37, 138, 166, 199
Lermontov, 21, 168
Lesage, 71, 103
Lessing, 105, 113, 172, 206
Lesueur, 69, 174, 180
Lévy, 100
Lewis, 263
Lièvre, 240, 244, 245
Ligne (Príncipe de), 79
Lisias, 194
Little (K. D.), 20
Littré, 32, 36
Locke, 70, 221
Loiseau, 281
Longin, 94
Longueville, 56, 174
Lope de Vega, 52
López de Ayala, 22

Loret, 141
Lorrain, 26, 66, 69, 82, 99, 145, 152, 174, 176, 177, 178, 185, 187
Loti, 89, 157
Louvois, 70
Louys, 78
Lovejoy, 31
Lucano, 165
Lucas, 281
Lucrecio, 60, 194, 197
Lugli, 200, 282
Luis XIII, 13, 41, 54, 66, 104, 108, 151, 174, 236, 293
Luis XIV, 13, 35, 36, 41, 47, 53, 54, 61, 62, 64, 65, 66, 69, 70, 74, 75, 86, 89, 90, 92, 94, 99, 108, 129, 163, 172, 174, 175, 179, 188, 192, 193, 195, 197, 206, 219, 221, 223, 227, 228, 230, 233, 236, 243, 245, 246, 249, 258, 281, 282, 289, 290, 295
Lulli, 26, 66, 70, 86, 91, 173, 176, 244, 286
Lyly, 57

Mabillon, 70
Macaulay, 136, 227
MacNeice, L., 93
Madariaga, 201
Maeterlinck, 63
Magendie, 118, 282
Magne, 91
Maillol, 189, 259
Maine de Biran, 84
Maintenon (Mme. de), 65, 70, 121
Mairet, 108
Maistre (J. de), 161
Malebranche, 45, 70, 78, 144
Malherbe, 57, 68, 76, 101, 107, 108, 172, 278
Mallarmé, 21, 25, 137, 145, 156, 190, 191, 236, 239, 251, 263, 264
Malraux, 9
Mandeville, 71, 221
Manet, 25, 61, 157, 236
Manfred, 168
Mansart, 66, 68, 175
Mantegna, 177
Manzoni, 200, 282
Maquiavelo, 242
Marino, 57, 151, 154, 179, 185
Maritain, 99, 182, 240, 250, 255
Marivaux, 57, 71, 87, 152, 205, 231, 290
Marlowe, 217, 218
Marmontel, 36
Marolles, 179
Marot, 43
Marsan, 140, 240, 244, 282
Marvell, 220, 221, 222
Marx, 25
Massillon, 39, 71
Massis, 237
Matisse, 35, 255, 256
Maucroix, 48, 70
Maupassant, 21, 98, 100
Mauriac, 64, 89, 114, 257, 258
Maurois, 64, 85, 149, 214
Maurras, 22, 237, 238, 239, 240, 242, 244, 245, 249, 282
May, 20, 295
Maynard, 68, 155
Mazarino, 69, 281
Mélèse, 62, 282
Ménage, 27, 64, 69, 107, 130
Ménard, 233
Menéndez y Pelayo, 22, 282
Méré, 45, 64, 69, 130
Meredith, 261, 263
Meriam-Genast, 282
Mérimée, 24, 44, 60, 85, 149, 165, 231, 245
Méry, 235

Metastasio, 199
Meung (Jean de), 32, 79
Mézeray, 69
Michéa, 74, 283
Michelet, 24, 147, 225, 230, 232, 233, 240, 248, 264
Mignard, 69, 174, 180, 184
Miguel Ángel, 166, 183
Milton, 37, 96, 218, 219, 222, 223
Miró, 255
Mitton, 64
Molière, *passim*
Monet, 25
Mongrédien, 62, 283, 295
Montagu (Lady), 224
Montaigne, 28, 60, 80, 82, 84, 128, 132, 142, 150, 151, 228, 253, 290
Montchrétien, 68
Montesquieu, 44, 71, 77, 148,
Montegut, 91, 233, 283
152, 202, 204, 221, 238
Monteverde, 154, 173
Montherlant, 9, 46, 47, 84, 93, 131, 188, 202
Moore (G.), 138, 153, 295
Morand, 85, 147
More (P. E.), 261
Moréas, 236, 237, 240, 243, 244, 248
Moreau (P.), 24, 30, 32, 231, 283
Moret (A.), 204
Mornet, 27, 28, 48, 62, 63, 98, 120, 136, 142, 150, 151, 283
Motteville, 70
Mozart, 143, 166, 211, 244
Murillo, 152
Murray, 32
Murry (J. M.), 20, 224, 284
Musset, 21, 24, 85, 88, 106, 107, 133, 191, 231, 232, 269, 290

Nadal, 295
Napoleón, 61, 113
Nattier, 71
Nerval, 44, 131, 133, 167
Newman, 153
Nicéron, 151
Nicole, 39, 70, 74, 107, 156
Nicolson, 260
Nietzsche, 23, 50, 78, 105, 106, 132, 205, 211, 279, 284
Ninon de Lenclos, 69, 162
Nisard, 18, 22, 36, 61, 73, 97, 225, 233, 237
Nitze, 284
Noailles, 236
Nodier, 85
Novalis, 37, 61, 167, 207

Ogg, 284
Opitz, 206
Orr, 284
Ors, 201, 203, 204, 205, 285
Ortega y Gasset, 201
Ossian, 90, 162, 214
Ovidio, 194, 196, 295

Pagnol, 103
Popin (D.), 71
Parodi, 115, 285
Pascal, *passim*
Pascal (J.), 70, 85
Pascoli, 37
Pastourel, 285
Pater, 114, 137, 153, 227, 285
Patin, 233
Patru, 69
Péguy, 72, 124, 146, 150, 240, 247, 258, 285
Pellissier, 99, 102, 285
Pellisson, 48, 70

Pellori, 181
Pepys, 82
Pericles, 193, 195, 233
Perrault (Ch.), 61, 64, 70, 160
Perrault (Cl.), 69
Petronio, 197
Pevsner, 178, 285
Peyrat, 234, 287
Peyre, 286, 295
Philippe de Champaigne, 69, 174, 178
Picasso, 251, 255
Piero della Francesca, 177
Piles (R. De), 179
Pilon (G.), 174
Píndaro, 194
Pintard (R.), 10
Platón, 78, 132, 150, 157, 167, 194
Plauto, 195
Plotino, 167
Poe, 153
Poizat, 286
Ponchon, 103
Ponsard, 236
Pontmartin, 237
Pope, 23, 39, 42, 62, 71, 82, 83, 106, 110, 136, 168, 207, 215, 216, 219, 220, 222, 225, 229, 260
Poussin, 11, 26, 57, 61, 64, 66, 68, 69, 78, 84, 99, 100, 111, 129, 144, 152, 154, 157, 159, 165, 166, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 189, 196, 204, 209, 255, 256, 259, 264, 273, 277, 279, 285, 286, 287
Pradon, 64, 70, 129
Praz, 286
Prévost, 71, 152, 222
Prokosch, 259
Propercio, 194
Proust, 25, 39, 79, 84, 86, 87, 88, 89, 102, 123, 154, 157, 170, 172, 186, 191, 239, 240, 246, 253, 258
Prudhon, 177
Prunieres, 91, 176, 286
Puchkin, 37, 168
Puget, 70, 176, 178, 180, 187
Purcell, 152, 154, 173
Pure (De), 70

Quiller-Couch, 286
Quinault, 70, 86, 129, 156, 205
Quincey (De), 106, 225, 227
Quincy (Q. de), 176
Quintiliano, 130

Rabelais, 59, 75, 128, 191, 217, 228, 238
Racan, 43, 68, 107, 155
Racine, *passim*
Rafael, 166, 188
Raleigh, 218
Rameau, 71, 152
Rance, 63, 70, 85, 163
Ransom, 286
Rapin, 64, 70
Ravel, 25, 259
Raymond, 295
Read, 286
Regnard, 39, 71
Régnier (H. de), 85, 131
Régnier (M.), 68
Reinhard, 37, 213
Rembrandt, 26, 69, 152, 179, 183, 203
Renan, 36, 59, 63, 83, 89, 137, 139, 227, 232, 233, 234, 242, 247, 262, 287
Renaudot, 68
Renéri, 76
Renoir, 186
Retz, 46, 51, 66, 69, 75, 76,

82, 84, 92, 136, 224, 238, 253, 258
Reverdy, 255
Rey, 180, 287
Reynaud, 22, 239, 245, 287
Reynier, 287
Reynold, 295
Reynolds, 136
Rheinwald, 287
Richardson, 82, 215, 220
Richelet, 32
Richelieu, 47, 68, 187, 243, 281
Riemer, 95
Rigault, 71
Rilke, 150, 210
Rimbaud, 25, 87, 88, 155, 230, 236, 239, 246, 263
Rivarol, 151
Riviere, 84, 87, 142, 245, 253, 287
Roannez (Mlle. de), 63
Robertson (J. G.), 109, 288
Roberval, 81
Rocheblave, 172, 288
Rodin, 264
Rohlfs, 295
Rollin, 71
Romains (J.), 85, 149
Romano (Giulio), 177
Ronsard, 59, 127, 133, 142, 144, 217, 238, 264
Rostand, 21, 191
Rotrou, 13, 66, 69
Rousault, 255
Rousseau (H.), 76, 255
Rousseau (J. J.), 22, 33, 38, 44, 78, 82, 123, 156, 162, 168, 190, 238, 240, 243, 248, 268
Rousseaux, 296
Rubens, 84, 99, 179, 183, 188, 203
Ruskin, 227
Saint-Amant, 68
Saint-Cyran, 68
Saint-Evremond, 66, 69, 77, 85, 103, 140, 162, 224
Saint-Exupéry, 51
Saint-Marc Girardin, 36, 233, 237
Saint-Pierre (B. de), 21, 71, 147, 156
Saint-Simon, 22, 39, 45, 60, 71, 84, 86, 92, 101, 102, 147, 224, 234
Sainte-Beuve, 17, 24, 27, 32, 38, 40, 64, 86, 88, 157, 205, 210, 225, 227, 233, 245, 252, 259, 278, 288
Salustio, 39
San Agustín, 76
Sanctis (F. de), 200, 288
Sand, 124
San Francisco de Sales, 68
Santayana, 259, 260
Santo Tomás, 33
Sarrasin, 69
Sartre, 9
Sauvebois, 288
Saumaise, 68
Sayce, 296
Scarlatti, 154
Scarron, 69, 92, 185
Sceve, 101
Scott, 61, 89, 90, 214
Scudéry (G. de), 69
Scudery (Mlle. de), 64, 69
Schelling, 78, 150, 207
Schérer, 233
Schiller, 37, 38, 52, 61, 84, 131, 207, 209, 257, 280
Schlegel, 38, 105, 167, 207, 288
Schmidt, 296
Schneider (F.), 207, 288
Schneider (R.), 181, 189, 288
Schopenhauer, 78, 132

Schroeder, 289
Schultz, 289
Schurer, 289
Sébillet, 32
Segrais, 70
Seillière, 22, 237, 239, 245, 289
Senancour, 227
Séneca, 165, 194
Sévigné (Ch. de), 75
Sévigné (Mme. de), 44, 51, 64, 66, 70, 76, 101, 102, 124, 136, 142, 172, 223, 238, 258, 270
Shaftesbury, 71, 221
Shakespeare, 23, 33, 38, 39, 57, 59, 61, 62, 65, 83, 89, 90, 105, 113, 114, 123, 129, 156, 162, 166, 168, 206, 207, 217, 219, 223, 226, 231, 257, 258, 259, 269, 289
Shaw, 263
Shelley, 31, 39, 111, 137, 155, 167, 168, 219, 223, 225, 226, 227, 242, 260, 263,
Siciliano, 296
Sigerist, 204
Silz, 289
Simenon, 103
Smith (D. N.), 220
Smith (L. P.), 30, 289
Simon (E.), 296
Simon (R.), 70
Sócrates, 194
Sófocles, 19, 45, 126, 132, 157, 193, 194, 195, 196, 211
Sorel (Ch.), 68, 141
Sorel (G.), 113
Spenser, 217, 226
Spingarn, 62
Spinoza, 70
Spitzer, 296
Sponde, Jean de, 12
Staël (Mme. de), 37, 44, 90, 126, 231
Stapfer, 289
Steele, 71
Stendhal, 24, 44, 50, 78, 84, 108, 117, 147, 149, 165, 191, 231, 240, 244, 264, 269
Sterne, 215, 216
Stewart, 20
Strachey Lytton, 20, 106, 259, 260, 289
Stravinski, 250, 251
Strich, 40, 169, 289
Suarès, 18, 39, 57, 65, 111, 114, 146, 236, 253, 258, 289
Swedenborg, 71, 78, 150
Swift, 83, 216, 217, 219, 220, 221
Swinburne, 131, 227, 263

Tácito, 39, 60, 147, 197
Tailhède (R. de la), 237, 282
Taine, 18, 51, 72, 73, 74, 83, 91, 212, 231, 232, 233, 234, 290
Tallemant des Réaux, 70
Tapie, 296
Tasso, 141, 151, 154, 199, 203
Tavernier, 69
Taylor, 153, 223
Téniers, 69, 152
Tennyson, 62, 263
Teofrasto, 129
Terencio, 52, 60, 194
Thackeray, 82, 227
Théophile, 68, 92, 130
Thérive, 240, 245, 290
Thibaudet, 74, 245, 290
Thierry, 225
Thomas (J.), 133, 290
Thomas (R.), 290
Tibulo, 193
Tieck, 167, 207
Tilley, 73, 290

Tillotson, 220, 223
Tintoretto, 179, 183
Tirso de Molina, 68
Tito Livio, 60, 194, 196
Tiziano, 179
Toinet, 122, 291
Toulet, 240, 244
Tourneur, 68
Trahard, 86
Tristan, 69
Trublet, 27
Truc, 17, 291
Tucídides, 193, 197
Turenne, 67, 69
Turnell (M.), 296

Ucello, 177
Ullmann, 291
Unamuno, 201, 202
Ungaretti, 200
Upham, 215, 291
Urfé (D'), 68, 80, 143

Valentin, 187
Valéry, 18, 21, 25, 26, 41, 47, 57, 58, 81, 93, 95, 96, 101, 103, 106, 107, 109, 110, 139, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 156, 158, 165, 191, 201, 240, 245, 250, 251, 254, 259, 263, 291
Valincour, 71
Vallière (Mlle. de la), 63, 85
Van Dyck, 179
Vanini, 224
Van Tieghem, 30, 291
Vauban, 70
Vaugelas, 68, 152
Vaughan, 221
Vauvenargues, 36, 132, 278
Vedel, 205, 291
Velázquez, 61, 69, 151, 183
Verhaeren, 78
Verlaine, 28, 39, 63, 81, 191, 235
Ver Meer, 70, 152, 162
Veronés, 188
Vezinet, 292
Vial, 292
Vico, 71
Vigneul-Marville, 63, 150, 186
Vigny, 21, 24, 44, 80, 113, 263
Viguier, 97
Villedieu, 70
Villon, 59, 144, 191, 264
Vines, 292
Virgilio, 60, 120, 126, 129, 150, 166, 182, 194, 196, 222
Vitet, 180, 292
Voiture, 68, 185
Vollard, 101
Voltaire, 22, 28, 36, 39, 44, 46, 60, 61, 71, 72, 79, 148, 149, 152, 165, 193, 195, 200, 202, 204, 221, 231, 233, 238, 242, 245
Vossler, 292
Vouet, 68, 174

Wackenroder, 207
Wagner, 23, 25, 50, 166, 253, 289
Walpole, 215
Walzel, 167, 292
Waterhouse, 292
Watteau, 57, 71, 152, 174, 178, 205, 279
Webster, 68, 218
Weisnach, 181, 203, 292
Wellek, 296
Wernaer, 292
Whitehead, 292
Wieland, 84, 206
Wilde, 138, 227, 263
Williams, 266, 292

Willoughby, 292
Wilson, 219
Winckelmann, 59, 131, 140, 207
Wolfe, 113, 293
Wollstein, 215, 293
Woolf, 259, 260
Wordsworth, 21, 34, 37, 39, 62, 83, 96, 103, 162, 168, 191, 219, 222, 263
Worringer, 203
Wright, 78, 127, 293
Wycherley, 52

Zola, 50, 63, 97, 98, 140, 153, 190, 230

ÍNDICE GENERAL

Prólogo 7
Prólogo de la edición española 9

I. *Introducción* 15

II. *La palabra clasicismo* 30

III. *La época clásica: el ambiente y el momento* 43

IV. *Los rasgos fundamentales del clasicismo francés* 72

A. Racionalismo 72
B. Intelectualidad 78
C. Impersonalidad y universalidad 87
D. Naturaleza y verdad 97
E. Las reglas 104
F. El arte y la moral 117
G. El clasicismo francés y la Antigüedad 125

V. *El ideal artístico del clasicismo* 135

VI. *El clasicismo y las bellas artes* 171

VII. *El clasicismo francés y el extranjero* 190

A. Grecia y Roma 193
B. Italia y España 198
C. Alemania 205
D. Inglaterra 214

VIII. *Clasicismo y neoclasicismo: conclusión.* 230

Bibliografía 266
Tabla de concordancia 297

Índice de autores 301

Este libro se terminó de imprimir el día
10 de junio de 1966
en los talleres de
LITOGRAFICA INGRAMEX, S. A.
Prosperidad 75 - México 18, D. F.
Se tiraron 10 000 ejemplares

Siendo Director del
FONDO DE CULTURA ECONOMICA
el Sr. Lic. Salvador Azuela.